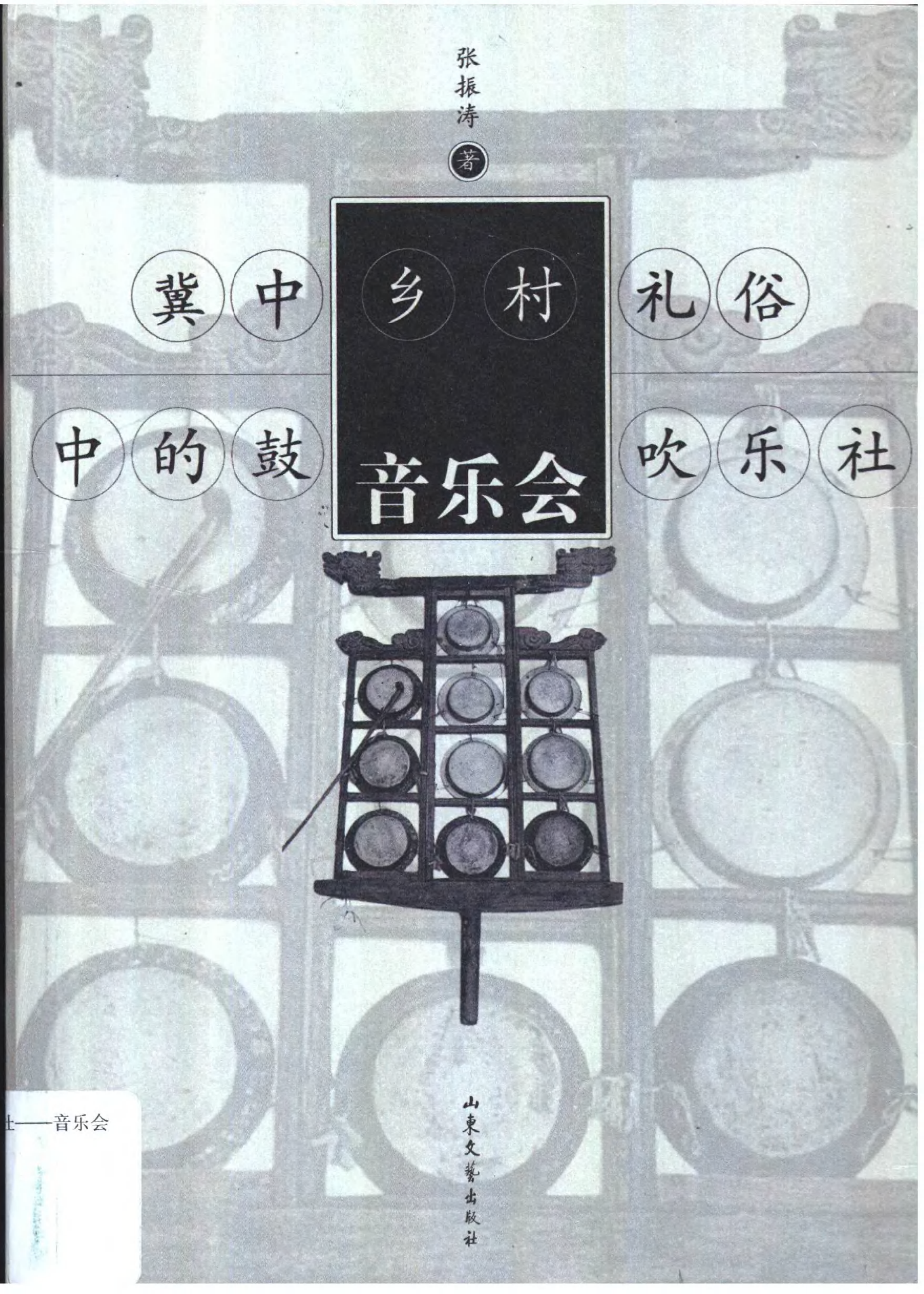
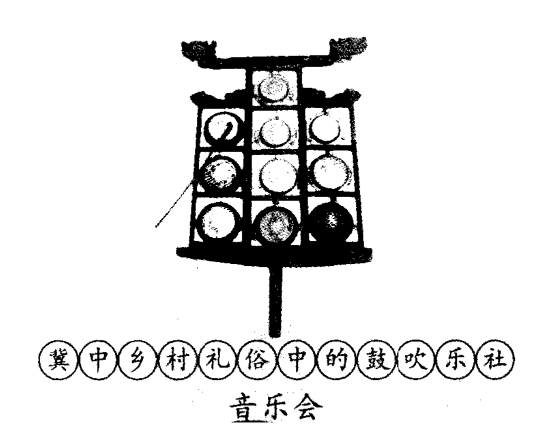


张振涛 著
冀中乡村礼俗中的鼓吹乐社
音乐会
山東文藝出版社

张振涛 著



冀中乡村礼俗中的鼓吹乐社

音乐会

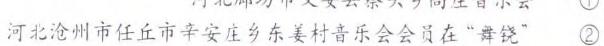
图书在版编目(CIP)数据

冀中乡村礼俗中的鼓吹乐社——音乐会/张振涛著．
—济南:山东文艺出版社,2002.5
ISBN 7-5329-2061-5

Ⅰ.冀…　Ⅱ.张…　Ⅲ.鼓吹音乐:民族器乐-研究
-华北地区　Ⅳ.J632.62

中国版本图书馆CIP数据核字(2002)第042619号

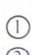
山东出版集团
www.sdpress.com.cn
山东文艺出版社出版
e-mail sdwy@sdpress.com.cn
(济南经九路胜利大街39号)
山 东 省 新 华 书 店 发 行
山东新华印刷厂临沂厂印刷
*
880×1230毫米 32开本　14.875印张　13插页　325千字
2002年5月第1版 2002年5月第1次印刷
印数:1—1500
定价:30.00元



河北廊坊市文安县蔡头乡高庄音乐会 ①

河北沧州市任丘市辛安庄乡东姜村音乐会会员在“舞铙” ②







① 河北保定市雄县张岗乡开口村村民观看“乐棚”中的音乐会
② 河北保定市安新县赵北口南街音乐会于“中元节”在白洋淀的船上演奏
③ 河北保定市雄县北沙口乡北沙口音乐会中年龄最小的笙师
④ 河北保定市雄县张岗乡韩庄音乐会的木斗笙

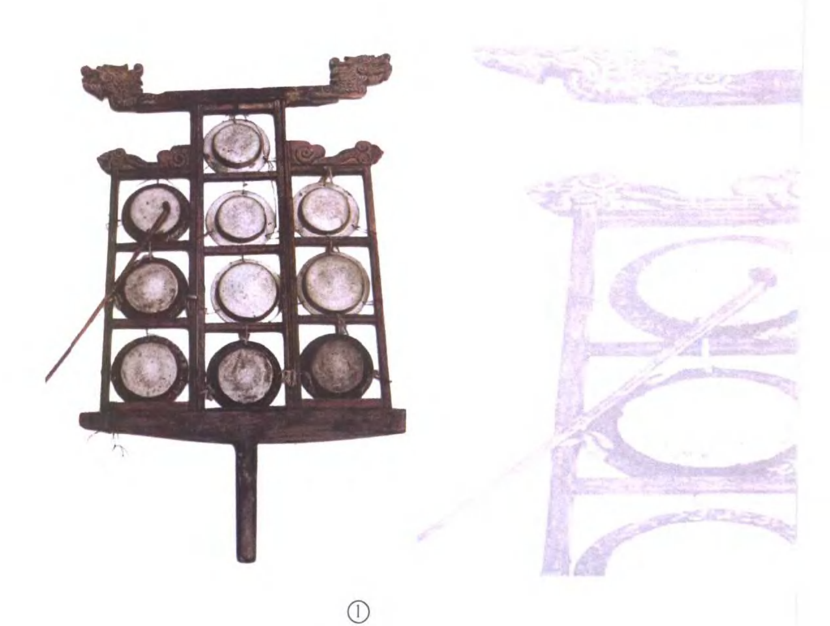
①②
③④



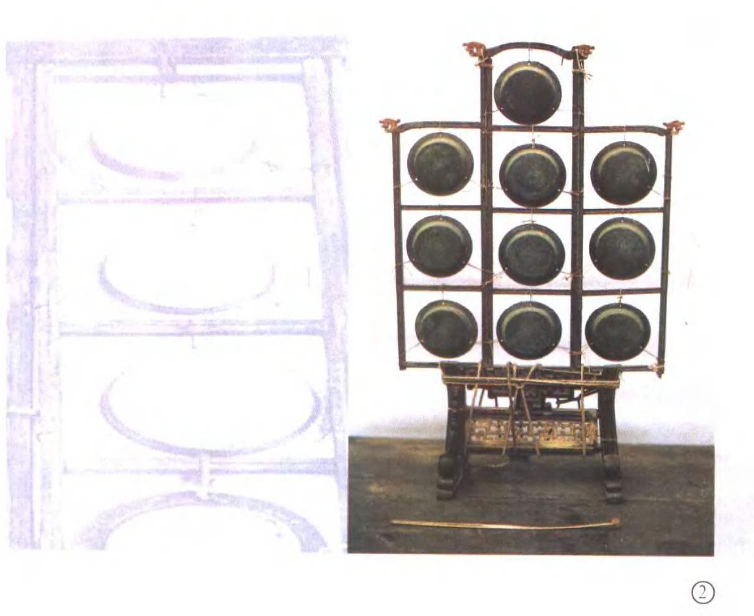
河北沧州市任丘市辛安庄乡东姜村音乐会演奏云锣的乐师 ①

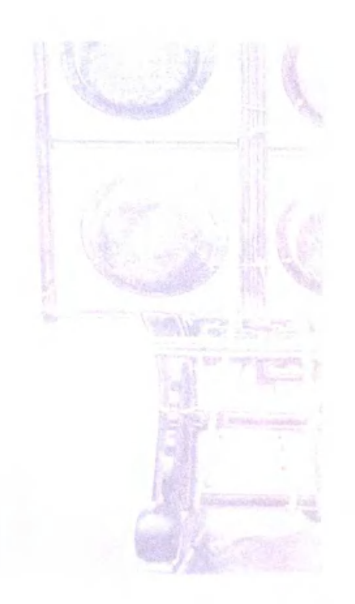


① 河北沧州市任丘市辛安庄乡东姜村音乐会“行乐”执持式云锣
② 放置“会案”上的座式云锣



①





②

① 河北保定市雄县张岗乡韩庄音乐会的九孔管子

② 河北保定市易县易上营音乐会的管子

③ 河北保定市涞水县东明义音乐会的笛师





①

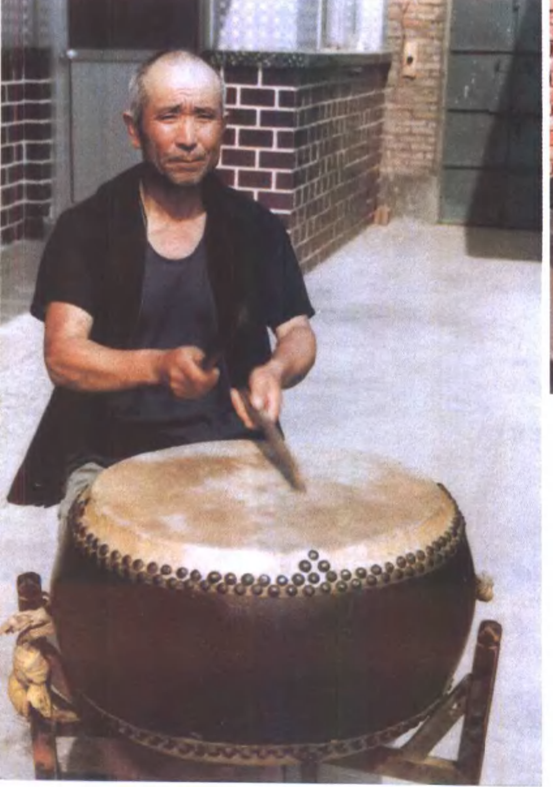
河北保定市涞水县义安镇南高洛南乐会的乐师演奏龙头号

① 河北沧州市任丘市辛安庄乡东姜村音乐会的鼓师

② 河北保定市雄县张岗乡开口村音乐会的鼓师

③ 河北保定市雄县张岗乡韩庄音乐会的鼓

①②
③







河北保定市雄县张岗乡韩庄音乐会的定音乐器"铛子" ①

河北沧州市任丘市辛安庄乡东姜村音乐会演奏铛子的乐师 ②

①②








音樂老會
音樂老會




音樂會
音樂會


音樂會



河北保定市涞水县义安镇南高洛音乐会的老会头何清（已故）站在“官房子”前的会旗下 ①

河北保定安新县赵北口镇南街音乐会的人员在会旗前演奏法器 ②

河北沧州市任丘市东姜村音乐会的老会旗 ③

河北廊坊市霸州市信安镇张庄音乐会“官房子”的大门 ④

张庄音乐会放置乐器和法器的躺柜 ⑤

河北沧州市任丘市辛安庄乡东姜村音乐会的木制“吃会牌” ⑥

①
②
③ ⑥
④
⑤



萬古流方

中華民國十九年陰曆十月廿五日出洋十二班花費錢六百伍拾伍仟四百廿四文

中華人民共和國一九五三年起南衆會一九六二年復習龍燈會 共施洋叁佰零貳元

河北保定市涞水县义安镇南高洛南乐会登录捐资的“碑文” ①

河北保定市安新县赵北口镇南街音乐会的“碑文” ②

河北廊坊市安次区旧州镇南常道音乐会的工尺谱本 ③

河北保定市易县洪崖山“乾宁宫”道士所用（现存马头村音乐会）带有朱红点板的谱本 ④

②
① ③
④







①②
③
④

④ 河北保定市定兴县城关镇的后土庙

③ 北京市大兴县乡长子营乡北辛庄音乐会的瓷制神像

①② 河北保定市涞水县义安镇南高洛音乐会的『全神像』和『地狱图』





②
①③
④




后土皇帝宝卷 上
后土皇帝宝卷 下








①③⑤
②④⑥

① 南高洛音乐会“文坛”的单明奎、蔡海增、单玉德、蔡然（从左至右）在宣唱《宝卷》

② 河北保定涞水县义安镇南高洛音乐会的《后土皇帝宝卷》

③ 北京市大兴县乡长子营乡北辛庄音乐会的全体会员与师傅“达广”和尚在1954年的合影

④ 葬礼中的北辛庄音乐会

⑤ 河北保定市易县流井乡流井村音乐会在葬礼中做“法事”

⑥ 河北保定市雄县葛各庄乡葛各庄葬礼中的孝眷与祭坛

① 河北廊坊市文安县史各庄南疃村南乐会在二河村的葬礼中

② 葬礼中的涞水县义安镇南高洛音乐会





①

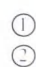
②

冀中流行的放置棺材的丧棚　①

雄县葛各庄“红白理事会”租给乡民葬礼使用的“牌楼”　②









①②河北保定市定兴县藏官营南乐会保存的戏装

ABSTRACT

MUSIC ASSOCIATIONS OF VILLAGE RITUALS IN THE RURAL AREAS OF *HEBEI* PROVINCE

Since the *Ming* and *Qing* periods, there developed numerous village wind and percussion music ensembles in the rural areas of *Hebei* province, collectively called *Yinyuehui* (Music Associations). These are voluntary amateur music organizations that play an important role in ritual activities in the village.

The Music Associations perform without charging any fees (this is unlike the other type of village wind and percussion ensemble *chuidaban* in the region, theatrical associations that performed for a fee). The Music Associations work under the umbrella of *lishihui* (village affairs' committee), whose membership is held by respected village elders who make decisions over village affairs, including communal ritual activities. One of

the main activities of the Music Associations is to perform at the funeral ritual, particularly that of the *fang yankou* (releasing the flaming in the mouth), a Buddhist salvation ritual for the deceased. When someone dies in the village, the family, having contributed a donation to the Music Association during the lunar New Year period, receives the service of the Music Association for "free". Here, the relationships between individual members of the village community, the clan, patron, and their associated village economy are interesting issues to explore and require in-depth study. Furthermore, the repertories of the Music Associations, with their accompanying scores (which I have collected 80 collections from various Associations in the region), indicate that there is a direct link between the tradition of village Music Association, and the traditions of Buddhist and Daoist as well as court music tradition.

For the past seven years, I have conducted fieldwork on these Music Associations and had studied the temperament and development of the instruments used in the ensemble, and have written my previous graduate theses and published a number of articles on this topic. For my present paper, I would like to concentrate my study on the contextual issues of the Music Associations and how their ritual activities function within the fabrics of the village socio-economic entity. Also essential to the understanding of the cultural role and meaning of the Music Associations is the linkage, if there is any, between village music tradition and temple and court traditions.

中文提要

“音乐会”是活动在河北省中部和北京、天津郊县的一种民间音乐组织，属于民间香会组织的一种。它与以智化寺为代表的北京寺院中的“京音乐”，同源同类。音乐会的乐队编制有：笙、管、笛、锣，鼓、板、铙、钹。采用相同谱字系统手抄的谱本中，记录着基本相同的13套大曲，曲目源自唐宋词牌和南北曲曲牌。

音乐会并非是个纯粹的音乐组织，在乡村生活中，它执行的社区仪式有：春节踩街巡游，禳灾祈祥；上元设坛敬神，演乐献艺；中元祭鬼、祈雨驱雹。它负责设立神坛、悬挂神像、联串吊挂、张灯结彩、搭棚树幡、书写春联、燃放鞭炮。这个被称为“音乐会”的组织，决非是一个单纯的乐队！它操办着与社区仪式有关的大至绘制神像、小至添买灯烛等诸项杂务，对其在乡村中扮演的角色和发挥的功能，也就不能仅限于音乐

的狭小范围来理解。

音乐会主持的最常规的活动，就是丧葬礼仪。以血缘关系和地缘关系为纽带的社区成员，需要建立一套调节乡里关系，维持社会伦理的秩序，乡民组织不但在社区生活中发挥着特有的功能，而且为社会的整合起着十分重要的作用。音乐会就是这样一个通过乡村仪式发挥社会功能的组织。它执行的仪式具有强烈的实利性。

仪式是民间信仰体系的外化表现，集中地体现在民间的朝顶敬香活动中。以易县、涞水县、定兴县为中心的后土崇拜的信仰体系，已经演化成有主神崇拜、有中心庙院、有中心神话、有书面宝卷、有朝顶时间、有朝顶路线、有茶棚施粥、有乐社献艺、有戏台演剧、有八大会社、有抬轿接架、有善男信女，项目齐全、成龙配套的大型系列性朝顶仪式。朝顶中的音乐会倍受尊崇，他们的音乐表达了香客们对神灵的请愿。

音乐会是只能聘请、不能雇佣、不与金钱发生往来的超功利组织。它与所在社区的村民之间，建立了一种不以直接的金钱交往、交换服务的流通方式。这反映了传统的经济、文化观念。乐社以艺术为手段，在葬礼中回报乡民；乡民们则以迂回的渠道，通过为社区公益事业的捐赠，供养乐社。这一渠道，使供养者与被供养者都得到符合“睦宗族、和乡邻”社区精神的合理解释。供养者以馈赠形式获得自己所需的服务，被供养者以接受馈赠的形式获得自己必需的资助。这是音乐会与其生存的乡村之间，在漫长的历史过程中形成的、独特的交换方式：决不要钱，但需要钱，所以只接受“馈赠”的钱。社区中艺术性的雅集结社，实际上是经济性的互助结社的衍生物。

京畿地区活动着两类持有截然相反价值观的民间乐社，一

是“不受雇佣、无偿服务”的“音乐会”，二是以谋利为目的的吹打班。两相比较，可以发现世俗社会中对吹鼓手的歧视，并非源自旧时统治者对待黎民百姓的等级观念，相当部分源自传统社区的价值体系。各类音乐班社的雅俗划分，以其在仪式中扮演的角色为标准。

音乐会大都具有专门的活动场所——“官房子”。这是一所积聚了社区性的社坛、宗族性的祠堂、信仰性的寺庙、艺术性的观演场所于一体的多功能建筑物。建筑者建筑了建筑物，因使用方式的不同赋予其文化内含，产生了象征性。从这个意义上讲，建筑物又反过来建筑起建筑者的意识。

致　谢

自1993年以来，我一直从事京、津、冀中地区民间“音乐会”的普查与研究，并于1995年在中国艺术研究院研究生部，完成了建立在这一普查基础上的博士论文《传统笙管音位的乐学研究》。在北京，我的主攻方向是乐律学，但为期数年的采访，却并非仅限于乐律学。正当我手把着一大堆采访笔记，犹豫着如何下手之时，恰遇香港中文大学的曹本冶教授。他对我继续就读的鼓励，使我的学术生涯发生了重大变化。今天，当我掂着这一摞新完的文稿，才感到曹教授的一托，使我敢于挑战自己因而再享收获并悠然生出登高回眸、又上层楼的欣喜。所以，我首先要感谢我的导师曹本冶教授，他使我把先前论文中的未尽之兴和想写的东西，写了下来。香港中文大学依山傍海的幽静校园，更使我躲避了席卷中国大陆的商品经济大潮带给学术界的浮躁。重要的是，未因社会动乱而中断传统

生活的香港，使我这种生长在没有宗教生活的时代却开始研究民间宗教的学人，有机会亲身感受社会生活中宗教仪式的作用和功能。这对我理解现在所涉及的研究领域——乡村生活中的宗教仪式以及只有在这些礼俗仪式中才举行的音乐活动，补了必要的一课。我未曾受过专业系统的人类学训练，就学北美的曹教授，以丰富的人类学知识，弥补了我知识结构中的欠缺，使我在田野调查中获益匪浅。更使我感动的是曹教授对学生的充分理解，他几乎是为我们申请了“河北省涞水、易县地区的后土崇拜仪式及农村音乐会”的项目资助，使我得以再有机会对涞水、易县进行了数次采访。因为有了人类学训练，对研究中冒出来的问题所涉的资料，就不仅限于一般性的补充了。他提议的这一选题，使我面对庞杂的采访笔记无从入手时，找到了立论的基点和途径。他数次阅读文稿中提出的从写作规范到观点论证等等启我思路的意见，对本文的修改和完善，起了弥足珍贵的作用。

我还要感谢我在传统音乐研究上的启蒙老师乔建中教授。冀中音乐会普查小组建立之初，他就让我参与到这一工作中，使我有如入宝山之感。为期数年的普查，不断开拓着我的研究视野。我保留着一张我们在雄县北沙口村外场园麦堆上仰天闲聊的照片，那是为避免打扰农民午休，不得不暂避一时的小憩。这帧照片似乎依然可以让我感受到我们共同躺在场园上嗅着泥土的芳香和像这芳香一样心灵交流的微薰。我们已经共同走过了二十几个春秋，我贴近地感受着他在临危遇困时的坚强和冷静以及持续不断的学术韧性。这不但影响着我对传统音乐文化的理解，也影响着我的人生态度。他对我的学业和生活几十年来始终如一的关心，使我得以逾越困境，在学术研究中寻

到了心灵的慰藉。

我要特别感谢英国伦敦大学的钟思第（Stephen Jones）教授，在他的积极努力下，"英中友好协会"向中国艺术研究院音乐研究所"冀中音乐会普查"项目提供了资助。某种程度上，这一项目产生在一个特定的时代背景下，帮助我们度过了自上世纪80年代以来中国大陆出现的商品经济大潮给学术界带来的巨大冲击以及引发的困惑和难关。他使我们远离了市声嚣嚣，在平静的乡村，安心于乐社的普查。我们走进数百个村庄，访问了上百家乐社。可以说，在一个地区这样大面积的普查一类鼓吹乐社，是音乐学界从未做过的事。并非大家没有这个愿望，而是没有这个条件。有了采访专车，我们得以迅速跑遍许多乡镇村庄，一路打听，有会则进，无会则行。几年里，积累了上百家乐社的大量资料。后来我曾骑着自行车回访过数十家乐社，乡村小道上的缓慢步履，使我深深感到，汽车的快捷，可在一年内跑完在传统的交通条件下几年都难以踏遍的辽阔平原。

我的同事和兄长薛艺兵，是普查中与我甘苦与共、相处最长的学侣。我们之间的默契几乎是自然形成的，每至一个采访点，我们便会自觉分工，他问我录，我抄他绘，轮番上阵，马不停蹄。采访中的食宿，全无规律，吃过午饭就不知道下一顿要熬到什么时候。晚上回到雄县粮食局招待所饕餮一顿时的愉悦，车陷高阳县乡村土路泥沼中的困顿，以及饿着肚子在路途中的画饼充饥，成为我们永远的共同话题。

我还要向普查中给予支持并提供方便的河北省文化厅、各地区、市文化局、县文化馆、乡镇文化站，及各村委会的领导和同行们深表谢意，特别向各音乐会的乐师们、会头们致以衷

心的感谢。我不会忘记与钟思第连续几天在雄县张岗乡韩庄的解永祥老先生家学习工尺谱的经历，老人家不惮劳繁的教授，让我们感受着一个宽厚长者的胸怀。孤庄头的刘万福，一手抱着他那宝贝似的木斗笙、一手拿着老伴新烙的小米饼向我解释笙管音位时的样子，依然浮现眼前。西安各庄的张德华、米黄庄的程万香、易县马头村的魏国良、梁树明、北桥头的杨春安、定兴县的张明祥……如果把民间乐师的名字罗列下来，恐怕长得会令读者不耐烦，但我还是要特别提及涞水县义安镇南高洛的蔡安、单玉德、蔡玉润、蔡然、单伶。我们数次住在蔡安、单玉德家，那些在隆冬季节热炕头上的彻夜长谈，使我终生难忘。在南高洛居住的日子，我们吃了东家吃西家，那些餐桌上以及撤了碗盘仍然继续的长谈，使我深深体会到农民乐师们对宗教、对艺术、对生活的态度，体会到在生活的疾苦中农民乐师寄托于音乐中的复杂感情。重要的是，倾听这些经历过不同历史时期的当事人诉说的生活体验和艺术感悟，不但使我了解了农村生活的传统与变迁，也深深地改变了我这城里人的人生观。采访的大部分乐师，大概不会读到关于他们艺术生活的记录，但把他们的事迹记录下来，则是我对他们的慷慨的惟一回报。

衷心感谢为完成这部著作给予我各种帮助的香港中文大学音乐系的每一位老师和朋友。韦慈朋（Lawrence Witzleben）教授、Ryker教授，逼着我读完的那一大堆英文文献，大大地开拓了我的视野，不断地给我以研究新问题的冲动和启发。香港中文大学音乐系系主任陈永华教授、研究生学部主任罗炳良教授、余少华副教授、陈守仁教授，是以朋友式的态度，对待我们这些来自大陆的“大龄学生”，带领我们参与香港的音乐生

活，为我了解香港的文化、宗教与社会，了解西方的学术精神和规范，铺路设桥。这些言传身教，默默地提高着我的学术操作本领。

音乐系分管研究生的陈小萍小姐，始则结结巴巴却努力说普通话的行为，使我甚为感动。这些行为，给予我这个刚刚踏上香港这片陌生土地、完全不懂广东话因而颇感孤独的北方人以莫大的安慰，并感到生活环境的亲切。香港同学苏汉涛、罗秉权、关燕儿、王景松，也以地主之谊，给我许多关照。与这些年龄上比我小二十岁的“同桌”交往，常常抱赧：历史怎么奇怪地把两个时代、两种文化背景的人，汇聚到同一时空中分享同一身份！

必须声明，采访中普查材料的记录，主要由我与薛艺兵二人承担。采访中，我们各自分工，多是一人提问，一人记录。大量民间乐师的登记造册、乐器测音与规格丈量、曲目抄录与谱本复印，由我们共同完成。钟思第与乔建中侧重录音、摄像；音乐研究所的摄影师刘晓辉，拍摄了大量精美的图片；司机邓立东、窦爱民、李伟，为采访中泥泞道路上的长途跋涉，付出了艰苦的劳动。本文的撰写，主要依据这批普查中获得的第一手材料。这里，笔者想强调，如果没有上面提及的资助项目，没有我的师长、同事、朋友们的密切而愉快的合作，我无法搜集到数量如此丰富的资料，因而也无法从事这项研究——这是我在研究过程中常怀感激的心情。

目　录

序言　冀中平原上的鼓吹乐社

鼓吹乐，这个从茫茫草原上走来的音乐品种，一开始就在习俗上尚不排外的中原文化中幸运地遇到了适合它传播繁盛的社会氛围与时代需求。那还是一个充满穷兵黩武、征伐不已的时代。伴随着展疆拓域的驰檄，一支支大军开出都城，车辚辚、马啸啸的风烟中，一种响声咽天、气壮行色的音乐，冲天揭起。这个以笙箫为主奏乐器、伴以鼓钹击鸣的音乐品种，就这样适时地派上了用场。它不似古代的“房中乐”，安配帷帐，细品缓奏，而在乐器编配上选择了适于户外行奏且音响宏阔的品类。胡笳的悲凉音色，正是那些一方面驰骋疆场、一方面思国怀乡的将士们的所需所求。当英雄们血泊山岗、陈尸沙场之际，也需要同伴们为自己的兄弟们大哭一场、长歌当哭的音乐品类。于是，笙箫的悲鸣就不断地飘浮在愁云惨布的战场与墓地之间。壮士们的喉音喊哑了，他们的面容在血色渐失的落日

中被黄土掩埋了，留下的只是筚篥悲凉的哀鸣……

这个骑在马背上的乐种，就这样走进了中原人的生活，也昂首步进了中国音乐史册。不像与它几乎一起诞生却日渐典雅也日渐衰落的“清商乐”、“相和歌”，它乘着游牧文化的雄风，不停脚步，一路吹吹打打，一路笙管啸空，一直把锣鼓敲到了明清两代。这之间，它悄然改变着面貌。它不再把锣鼓笙管面对军旅将士，也不再把自己锁在囿于礼乐制度而豢养其中的朱门大宅，借着寺院道观里僧侣道士布道作法的途径，开始把那振聋发聩的喇叭口，转向平民百姓，把吹吹打打，送进了农家小院。

于是，一种新的音乐组织，就这样在民间勃然生成，且如雨后春笋繁衍于明清两代，并于20世纪初，大规模地遍布乡间。这就是民间的鼓吹班社。

农民阶级，这个在历史上地位最卑贱、与艺术沾不上边的社会阶层，终于随着经济地位与社会地位的提高，组织起自己的艺术团社了！用那双世世代代拿锄头的手，执持过去贵族子弟才能享有、象征尊贵的乐器，理丝操管，筛鼓击锣了！这是与那些翻天覆地的历史事件一样值得大书特书的事。然而，这个阶级的音乐活动，只有在斥责僭越等级的禁令中或者描写世风日下的笔记中，才被一笔带过。斥也好，贬也罢，这个在贫瘠的土地上折断腰背的阶级，终于挺起腰杆，以吹吹打打的宏阔声响，让统治阶级承认他们的存在了。这些普通百姓，从僧人道士那里学练乐器、习诵经卷。如今，他们走村串乡，立棚鼓吹，设坛诵经，搭台唱戏，在“无乐不成礼”的社区生活中，扮演着主持人的角色，从而构成了平淡的乡土生活图景中最生动的侧面

乡民们熟闻着社区草台上粉末登场的热耳声腔，听惯了乡村仪式中敲敲打打的锣鼓铿锵。他们把一个个善恶忠奸的戏曲人物呈现于乡民眼前使人人耳熟能详，他们把一曲曲雅俗共赏的乐调吹进乡民耳鼓，从而使浓荫掩映的农家庭院飘浮的爽风中，融进了深深的文化底蕴。他们使乡土社会的岁时节日、冠婚丧祭、庙会市集，变得生气勃勃、红红火火！他们的管吟笙歌，给鸡鸣犬吠的乡村空间，平添了一道新的音色。

成就了如此历史面貌的原因，当然有许多许多。如果没有从儒家学说“以孝为本”的命题中演绎而成的尊祖敬宗观念，如果没有宋明理学将传统儒家学说囊括佛道精神的思想容量，如果没有朱明开国皇帝把国家颁定的祭祀仪式下移里社，如果没有清代朝廷为笼络汉人而对民间信仰及朝顶香会的默许乃至奖掖，如果没有僧人道士在民间传经布道并极积参予民间仪式的活动，如果没有农民阶层渴望改变自己社会地位的强烈愿望并于法禁渐弛过程中在乡俗礼仪上不遗余力地表现出来，民间乐社就不可能在明清两代直至民国初年的几百年间，大面积地普及于乡村社会，在乐府梨园、寺院道宇的宫墙纷纷溃塌之际，把传统音乐的一脉香火承传于农舍乡里。从这幅礼乐文化普及民间的图景中，民间葬俗采纳鼓吹乐的参照座标，是古老的军旅国殇，寺院道观的超度仪式则为这一风俗添柴助燃，最终酿成鼓吹乐社响遍乡村的燎原之火，其光其辉，映红了中国乡土社会。

本文的研究对象，就是星罗棋布于冀中平原上数以千百计的自然村落中、数以千百计的民间艺术班社中的一类——古老的鼓吹乐的一支——音乐会。

一、新途与老路——研究方法谈

人类学强调对研究对象的某一“个案”进行至少长达一年的实地考察，从而在研究上以点带面，见微知著。这一方法无可非议。但我们面对的是一个虽则在分布上遍及数十个县市，却有着相对一致的地理环境与经济背景，尽管在民间信仰与崇拜主神上略有差异却传承着相对一致的仪式程序，组织结构上基本一样的民间乐社，更不用说这一乐种在乐器编制、套曲曲牌、谱式系统、技术知识方面的高度一致，且有对它进行了为期数年的普查基础。我将不囿于上述方法，把研究范围推涉到整个乐种。之所以如此，原因如下：

数年来，学者们已对某一村落的音乐会进行了调查与研究，所察所论，无疑都具有建设性。但当我们普查了数十家乐社后，再返观独村独社的研究，就发现许多在一个点的调查材料基础上难以详尽阐发的局限性。传统礼俗的仪式程序和传统音乐的技术知识，在漫长的历史岁月中，星星点点地散布、沉积于各个村落和不同乐社中。如同没有哪一个乐社具有足够的财力可以配备各种调高的整套乐器一样，也没有哪一个乐社可以演奏谱本上抄录的十三套大曲，没有哪一个乐师能够单独掌握音乐技术知识的全部内容，更没有哪一家乐社可以完整地操演传统仪式的整套程序。背后深远的、变迁着的历史，在广阔的地域空间中，在传授时不著笔录的习惯中，点点滴滴地遗失着。每位民间乐师都不同程度地传承着传统音乐的部分技术知识，每个乐社都演奏着古传谱本中的数套大曲以及主持着这些套曲于其演奏场合中生发着特殊功能的不同仪式。甲村甲社失

去的传统，可能在乙村乙社中保持着，乙村乙社中失去的传统，可能在丙村丙社中保持着。甲之所短，乙之所长，丙之所无，丁之所有，相互勘比，相互补充，相互发明。这一乐种原本的乐器性能、谱字差异、术语含义、宫调结构、仪式功能，才会在汇聚一起的材料中，渐渐清晰起来，才能拂去覆盖其上的历史尘埃，渐渐展现出它原有的迷人风貌。因此，多视角、多测点，数管齐下，才可能观察到该地区、该乐种整体的文化景观，才能深入地理解到囿于一村一社的范围所不能理解的现象。这就是大面积普查和总体研究的必要性、重要性和充足意义！

例如，雄县葛各庄音乐会谱本序言中写有“古遗音乐会，由明至大清”的题诗。普查中了解，该乐社于民国三十二年（公元 1943 年）学自同县北大阳音乐会并抄录其谱本，我们采访了北大阳乐社并对照了序言完全相同的谱本，证实此点不虚。假如仅仅采访葛各庄乐社，对其建会年代的判断，就会完全错误。

传统 17 簧笙的管苗音位，常因各村各社的条件所限，因陋就简，多有空缺。更因乐师交往不繁，所述所言，多有疏误。如不普查，难辨讹异舛误。由于接触了百余位笙师，才得逐步确立何为实，何为虚，何为真，何为讹，从而获得完整概念。其中的技术知识与细节，则因互补互济而具普遍性。

归根结底，中国民间文化，是具有深厚传统、决非随意而为的文化，但其并非平均地分散在每个村落、每个乐社中，它们点点滴滴地散布在各个村落和乐社中，察其一点，不计其余，必然偏颇。这是中国音乐学与民族音乐学对研究对象进行不同处理方法的差异之处，也是本文不把研究范围限于一村一

社而进行整体考查的理由

中国音乐史的研究向以历史典籍记载的人物与史实为主角和对象，延续到近现代的社会发展史，亦大部分是城市音乐家们的活动与作品分析。那些分布上最广、数量上最众、传承着未经西方文化侵染的古老音乐传统的民间乐社与民间乐师，却没有成为认真研究的对象。当代的音乐学家已不再满足于以重大历史事变为主线、贯穿少数城市音乐家创作实例的史学模式，也已再不满足于艺术结社仅仅是因为农民在一起吹拉弹打、娱人悦己式的浅白答案。他们对不见经传的民间乐师的集体行为模式与艺术实践，投以特殊关照。从风云际会的20世纪民间乐社的分化、解体与重组，可以体察到中国社会制度的深刻变迁以及经济结构的变化导致的明清以来俗文化的巨大势能。今天的学者，需要从社会背景的整体图景中考察民间乐社，为音乐史的整体图卷辟出一块展示民间艺术的新土。一句话：我们研究的主角，是农民。

具体的事例，激动着研究者们的心。本文希望以“音乐会”为例，在音乐史中为普通农民的艺术活动开辟一席之地。这就是本文的研究目的。

本文不把精力花在音乐学界已经积累了较多经验的音乐本体的型态分析上。我在发表过的数篇论文中，对这一乐种的乐律学问题，已有探讨。对音乐会谱本上抄录的十三套大曲以及乐师们实际可以演奏的数套大曲的技术分析，因篇幅所限，也拟另书专论。

遵循国学传统，梳理文献，考镜源流，是研究具有漫长历史并积累了大量文献的中国文化，必不可少的方法。这是国外民族音乐学个案研究中未曾面对、因而在其研究方法中也未曾

积累经验与阐发理念的广阔领域。中国音乐学界对明清两代的大量笔记与方志，也尚未全面清理和有效利用。研究乡村当今的文化现象，如不深涉这批宝贵的历史资料，将不得门径。现实与历史的双向考察，或者说共时性与历时性的双向考察，对于研究一个具有悠久历史、制度完善、深固习俗的社会，尤其不可或缺。这正是中国音乐学应对民族音乐学为探究那些具有古老传统的文化现象提供经验与方法的领域。

二、已有的研究与近期的普查

20世纪初，音乐学家已开始关注京畿地区的鼓吹乐种，刘天华于30年代采录整理了第一本乐谱——廊坊《安次吵子会乐谱》。杨荫浏与同事们则于民俗生态尚健的50年代初，采访了北京智化寺“京音乐”，并将成果刻印为《北京智化寺京音乐参考资料（一）（二）（三）》。杨荫浏与曹安和，趁定县子位村“吹歌会”进天津调演之际，采访整理出版了影响甚广的《定县子位村管乐曲集》。杨荫浏在《中国古代音乐史稿》“明清的乐器与器乐”一节，基于上述材料，以“冀中管乐”为名，记述了此乐种。《中国音乐词典》沿用此名。

随着《中国民间器乐集成·河北卷·天津卷·北京卷》的搜集、整理、编辑过程，当地的音乐工作者对本地的民间器乐进行了全面普查，对不同性质的民间器乐组织，有了更全面的认识。他们记录的大量乐曲，为地区文化遗产的保存起了重要作用。

1986年屈家营音乐会的“发现”，改变了因文革中断的京畿鼓吹乐种研究的沉寂。是年8月26日，中国艺术研究院音

乐研究所对廊坊地区固安县礼让乡屈家营音乐会进行采访，薛艺兵、吴犇发表的《屈家营“音乐会”的调查与研究》①一文，为音乐会的研究首开先河。它不但改变了自上世纪50年代以“河北吹歌”、“冀中管乐”之名，以点带面地概括该地所有鼓吹乐种的偏颇，还指出它与智化寺“京音乐”千丝万缕的联系，从音乐学的几项基本范畴为后来的研究奠定了基调。这篇使默默无闻的屈家营乐社享誉世界的论文，推开了展示这一乐种全貌的、那扇诱人的门扉。

1993年夏季，英国伦敦大学亚非学院音乐系钟思第（Stephen Jones）教授，获“英中文化协会”资助，携手与中国艺术研究院音乐研究所对保定、廊坊、沧州市及北京、天津郊县的音乐会进行了一次为期数年、至今尚在继续的普查工作。普查小组成员有：

英国伦敦大学亚非学院音乐系钟思第教授

中国艺术研究院音乐研究所研究员乔建中

中国艺术研究院音乐研究所副研究员薛艺兵

中国艺术研究院音乐研究所副研究员张振涛

这次普查，行程逾万里，调查了近百家乐社，采访了数百位乐师，录音曲目数百首，复印手抄谱本几十种，拍摄照片千余张，拍摄录像数十盘，记录笔记数十万言。由我执笔整理的《冀中、京、津地区民间“音乐会”普查实录》，记录了50家音乐会的现状，全文17万字，连载于《中国音乐年鉴》。

1999年，获香港中文大学音乐系曹本冶主持的研究课题“河北省涞水、易县地区的后土崇拜仪式及农村音乐会”的项目资助，我们再次对涞水、易县进行数次采访。

在这些普查材料的基础上，薛艺兵、钟思第、吴犇、乔建

中、陈铭道及我相继发表了一批论文。薛艺兵《从冀中"音乐会"的佛道教门派看民间宗教文化的特点》、《河北易县、涞水的〈后土宝卷〉》，曹本冶、薛艺兵《河北省易县、涞水地区的后土崇拜与民间乐社》、陈铭道《冀中"音乐会"——传统文化的"血肉文本"》《冀中"音乐会"文化价值论》等论文，采用民族音乐学的方法，把民间信仰与民俗事项作为研究重点，从横向的文化范畴和纵向的历史范畴，对其研究范围作了大面积开拓。

Stephen Jones 教授撰写的大量文章，更因他特殊的观察视角和局外人的冷静，为这一乐种的认识提供了许多中国人看中国人习而不察、因而难免盲点的启示。不能不说，这位体现着西方学术传统批判意识的英国学者的参与，给一向习惯的中国人研究中国音乐因而缺乏从另一角度审视研究对象的主观判断，颇多矫正。他那些常常与中国学者不一致的意见，时时把我因投入太多而难免升温的感情，拉回到正常的乃至冷静的温度。这也许是中国音乐学界以前未曾出现过、与局外人携手合作、获得有益启示的研究经验。

袁静芳对智化寺音乐的系列研究文章以及后来结集出版的《中国佛教京音乐研究》一书，与这一乐种的研究，相互呼应。

我在中国艺术研究院研究生部完成的博士论文《传统笙管音位的乐学理论研究》和《云锣音位的乐学研究》，侧重音乐会所用应律乐器的研究，揭示了这两件乐器继承的乐律学传统，进而指出这一乐种可能具有的深远历史。

学术史上，每一项研究的深入，都因出现了大量新材料遂使对研究对象有了更全面的认识。音乐会普查获得的大量新材料，为这一乐种的全面探讨，奠定了新的基础。本文的写作，

就是对这些年普查的一份总结。

本文的主要观点建立在前人的如下理论以及这些理论的基本理念上。

黄宗智（Philip Huang）把蔡雅诺夫（Chayanov）对小农经济不把产品的成本投入量化为价值单位和换算为货币单位的研究，卡尔·波拉尼（Karl Polanyi）提出的农业社会中的经济行为根植于社会关系而非“市场交换”（market exchange）的“互惠交换”（reciprocal exchange）原则，詹姆斯·斯科特（James Scott）的“道义经济”概念，克利福德·吉尔兹（Clifford Geertz）的“经济密集型”（involution）等研究成果，应用于解析中国传统的小农经济社会。他充分发挥了这些理论，用以说明，小户农民在边际报酬等于零的情况下，仍然继续投入劳动。他们不以市场劳动量兑换等量货币的观念计算自己的劳动，因为他们根本不以劳动产品在市场上的交换为劳动目的。②

我较多地关注于音乐会在乡村礼俗中如何生存下来的背景，努力寻找支配着文化活动背后的那些实实在在的经济动因。音乐会无偿为乡民服务的活动模式，提供了观察小农经济体制中农民乐师从来不把自己的艺术劳动投入量换算为可以量化的货币单位以求回报、以向服务对象交换等价物的观念。他们的价值观，与雇佣劳动的计量观念，或者说，与资本主义商业经济时期、人的行为目的是最大化地追求利润的假定，恰恰相反。他们手中的音乐，只为邻里乡亲服务，不以币计，不受雇佣，展现了小农经济时代典型的互惠经济模式中的文化交往方式。我把以社会义务作为物品和劳力的交换基础、交换目的的非物质性和非盈利性的经济学理论，应用到音乐会在乡村社会“无偿服务”的分析中，阐述了传统经济交往方式在乡村音

乐生活中的实际状况。进而指出，音乐会是一个以礼乐文化和贫困生活为背景的经济互助组织。具有相反观念、以牟利为目的的吹鼓手，则遭到生活在同一经济土壤中的广大乡民的鄙视，因为吹鼓手打破了传统社会商业往来中的互助性质。我们在体察农民乐师的文化行为时，触摸到沉埋在这一文化行为根底的经济岩层。

对中国农村社会的分析，费孝通的《江村经济》、《乡土中国》，李景汉的《定县社会概况调查》等中国社会学的经典著作，为了解民间乐社的生存背景提供了基本理论框架。[3]关于仪式，涂尔干（Durkheim Emile）、吉尔兹（Clifford Geertz）等西方学者的研究成果，给我以颇多启发。[4]曹本冶提出的“仪式音乐”的概念以及由他主持的、许多大陆学者参与的系列性研究项目，[5]把人类学中的仪式理论应用到中国传统音乐活动的分析中。这一计划在音乐学研究领域的意义，不在于出版了颇具规模的丛书，而在于激发出一种理论视野。这一理念的出现，不能不把香港学者不受太多外力箝制因而独立开拓的理论品格考虑在内。根据这些理论，我从下列方面推进了这一领域的研究。

农民以土地为生活基础并相应规定了社区成员的经济行为与文化行为。村社成员最基本的关系是血缘关系与地缘关系，维持社区人际关系的，是一系列长期形成的礼俗、道德、信仰。礼俗中最重要的仪式，是体现着孝道精神的祭祖丧葬和体现着民间信仰的朝顶进香。音乐会在乡村中主持最多的活动项目和参加最频密的民俗仪式，就是丧葬典礼与敬神献乐。甚至可以说，这是京畿乃至中国范围内大多数民间乐社从事的最高频率的民俗事项。民间乐社在社区生活的地位，便由此排定。

百年来北方农村经济生活发生的巨大变化以及意识形态方面强行推动的移风易俗，使乡村礼俗中的许多仪式删繁就简。或因科学倡明，或因政府禁令，或因风俗简约，部分仪式，归并一体；部分习俗，荡然无存。随着灌溉设施的完善和气象知识的普及，祈雨仪式，日渐式微。随着杂姓同居，移民迁徙，宗祠祭祖，渐至淡化。随着破除迷信，毁像夷庙，寺院庙庵，所存了了。祭祖仪式中睦亲情、讲孝道的尊祖敬宗观念，祈求列祖列宗、诸神列仙庇护的宗教仪式，都兼而化之，浓缩在杂融着礼教家祭、佛道科仪的丧葬仪规中。经历了一次次巢灭，各类民俗礼仪去繁就简，最后把其精神，一股脑地统统装进了只能简办、再难省略的葬丧仪式中。这就使民间葬礼显出深远的历史含义与现实容量。这是音乐会在社区生活中发挥的主要功能。葬礼仪式中鼓吹乐班娱乐性的表演，体现了葬礼仪式中尊祖敬宗、敦乡睦里的宗旨，而非仅止于哀悼情绪。

以易县洪崖山上的后土庙为膜拜中心以及于此汇集起数十万信众和数十家乐社的大型朝顶仪式，使我们惊遇乐社活动与信仰仪式融为一体、密不可分的精神动因。它引发出音乐学界重新解释乡民百姓何以结社立会的探讨，揭示出比雅集自娱、驱闷消遣的面表肤皮，更潜隐血骨的精神筋络。几家乐社宣诵《后土宝卷》的仪式，则让今人看到鼓吹乐种建立之初就具有的集“唱念吹打”于一体的传统，只是《乐府诗集》中记述的“鼓吹歌词”变成了宝卷经文。中国大部地区的鼓吹乐，只具吹打相济的演奏形式。宣卷仪式，无疑留下了古风古制的遗响余绪。

对音乐会乐师的统计，量化地展示了一个地区、一个乐种中会员数目的大致规模。对会员血缘宗族关系与艺术师承关系

的解释，则使人可以发现它的强烈内聚性。这一特点，是其得以抵抗社会大动荡而代传其业的基础。

对民间乐社作百科全书式的宏观叙述，易致粗略。从哪一视角可使庞杂的现实实践与历史材料删削到易于入手的程度，描摹出乐社的清晰轮廓并突显其主要的社会功能？必须从民间乐社涉及的方方面面，择重避轻，由此派生的论述才不致万象杂陈。揭示乐社组织的内部结构以及支撑乐社的经济梁柱，从仪式入手剖析乐社在其生存空间中生发的社会功能，将是本文展示的乐社与仪式“双重变奏”的两支主题。

注释：

①有关这一领域已发表的研究成果，参见本文最后的“参考文献”。

②Pillip Huang 黄宗智：*The Peasant Economy and Social Change in North China*, Stanford: Stanford University Press, 1985.《华北的小农经济与社会变迁》，香港：牛津大学出版社，1994 年。*The Peasant Family and Rural Development in the Yangzi Delta*, 1350 – 1988, Stanford: Stanford University Press, 1988.《长江三角洲小农家庭与乡村发展》，北京：中华书局，2000 年。

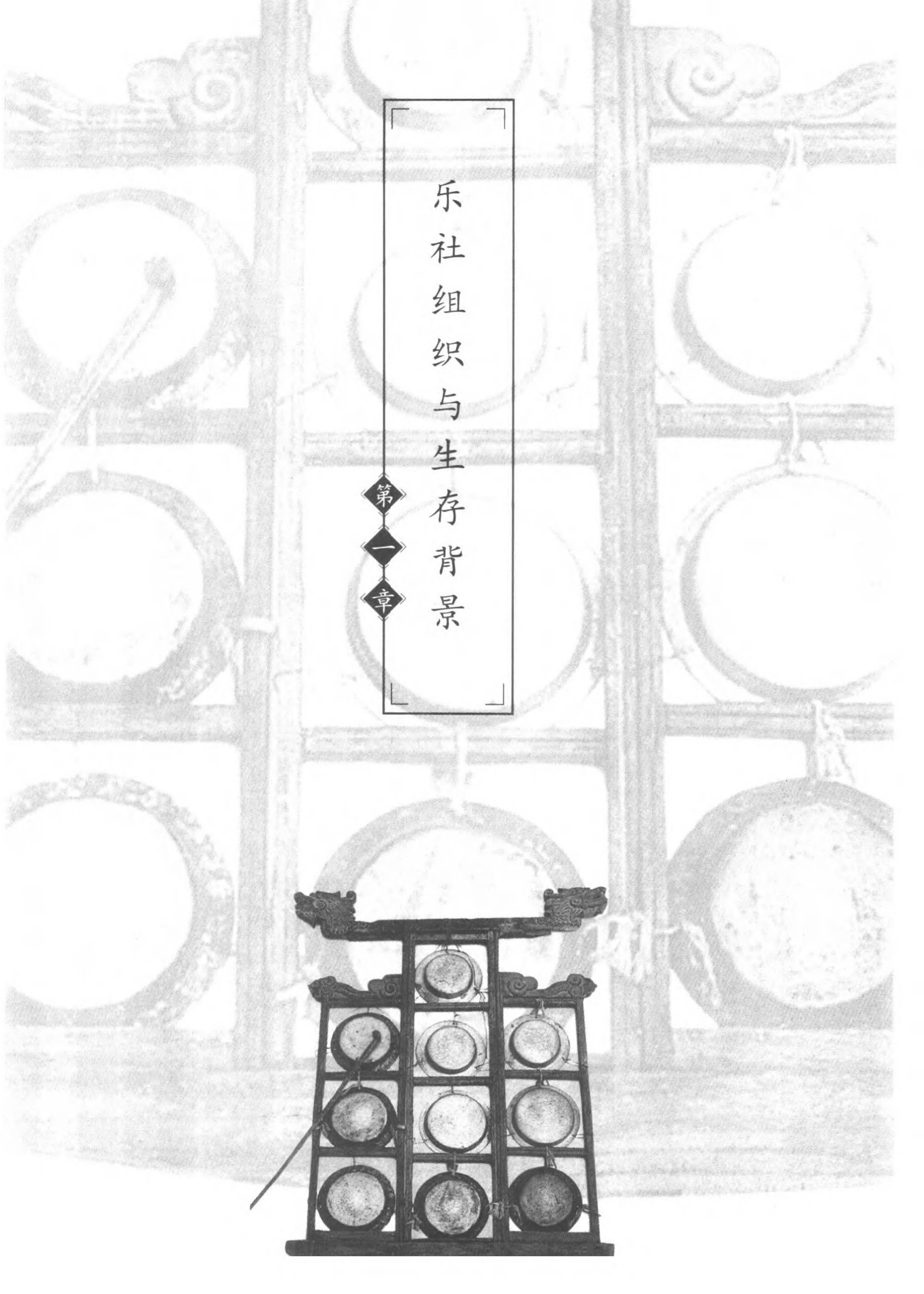
③费孝通：《江村经济》，初版 1939 年。香港：中华书局，1987 年。《乡村中国、生育制度》合刊本；北京：北京大学出版社，1998 年。李景汉编：《定县社会概况调查》，初版 1933 年。北京：中国人民大学出版社，1986 年重印。

④Durkheim Emile: *The Elementary Forms of the Religious Life*, New York: The Free Press, 1965. 爱弥尔·涂尔干：《宗教生活的基本形式》，渠东、汲喆译，原著发表于 1912 年。上海：上海人民出版社，1999 年。

Clifford Geertz: *The Interpretation of Cultures; Selected Essays*. New York: Basic Books, 1973. *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*, New York: Basic Book, 1983. 克利福德·吉尔兹《地方性知识——阐释人类学论文集》，王海龙、张家瑄译。北京：中央编译出版社，2000 年。

⑤曹本冶关于“仪式音乐”研究的全面阐述，首见于他的《香港道观盂兰盆会中的道

教仪式音乐》(*Taoist Ritual Music of The Yu - Lan Pen - Hui* (*Feeding the Hungry Ghost Festival*) *in a Hong Kong Taoist Temple*, Hong Kong: Hai Feng Publishing Co., Ltd. 1989),1994 年,由他主持的"中国传统仪式音乐研究计划——中国大陆、香港及台湾主要道教宫观传统仪式音乐的地域性及跨地域性比较研究"启动,现已经出版了十余种著作。



第一章 乐社组织与生存背景

原书空白

按照社会学家言简意赅的概括，人类的基本需求可分为三大层次：第一类，食物、生殖。所谓“食色，性也”。但人类不能个别地获取食物，违伦地繁衍后代，需要采用日益先进的工具知识并结成日渐复杂的合作关系。于是出现了第二类需要：技术知识和社会组织。技术知识需要教育、传播，社会组织需要维持、巩固，于是出现了第三类需要：道德、法律、宗教、文化以及一切形而上范畴的意识形态。①于是乎，一系列维持社会秩序和约束行为规范的社会组织，应运而生，在各个领域发挥着使社会机体有效运转的功能。维持乡村秩序的基本单位，就是建立在血缘关系上的宗族集团，以及作为血缘关系投影的、以地缘关系为纽带的地方组织。如同国家的宪章法律，乡村的礼仪习俗，也是约束成员、不容置疑的权威。传统社会生活中，推行这套教义的，是把儒释道的核心思想演化为

一系列礼俗仪式的乡民组织。艺术社会，就是这些组织中的一类。

一、研究对象

冀中地区的民间会社，品类繁多，明清典籍，记述颇详。民国二十三年（1934）出版的《静海县志》，是明确提到“音乐会”一名的文献。

> 团体娱乐俗称剧曰“会”，约有五六十种，散布于各乡镇。如尚武者曰“五人义”、“打狮子”；尚气力者曰“扛子会”、“中幡”等；尚技巧者曰“坛子会”、“猴竿会”、“高跷”、“台阁”等；尚壮观者如曰“龙亭”、“灯幡”等；尚情趣者，“会缘桥”、“长亭”等；尚音律者如“法鼓”、“音乐会”等；尚奇怪者如“鬼会”、“金山寺”等。其中最令人注意者曰“十番”，其组织皆城镇读书人为之，师师弟弟，整整齐齐；一曲吹来，八音俱奏，一似苏浙之清吟小曲，悠扬顿挫，令人神怡。其次，推碌轴似扬州之推蓬蓬，系描写吾邑西北乡织蒲编苇之苦，音调凄楚，呜呜咽咽，间以戏谑之说，白贫困之状，可想见农村生活一斑矣。以上戏剧，春头腊尾或庙会不时有之。近二十年以来，不弹此调久矣。②

分门别类的组织，通称为“会”，演奏音乐的，自然称为“音乐会”。这里，需先把“音乐会”一名，略加界说。

（一）“音乐会”界说 在当地百姓与民间乐师的观念中，

"音乐"一词，并非现在通用的、一般意义上的名词，以唢呐为主奏的吹打班演奏的乐曲，不能称"音乐"，以大管子为主奏的"南乐会"，需冠以贬意的形容词，称为"怯音乐"。与此相反，北京智化寺艺僧，则给自己冠以独尊一国的定语"京音乐"。民间乐师在音乐会里演奏的是"音乐"，当同一人参加吹打班活动时，他演奏的便不再是"音乐"。可见，此处的"音乐"，仅仅指"音乐会"演奏的"音乐"，是这一乐种的专有名词。

那么，一个艺术班社是否可以称为"音乐"的判断标准是什么？追根寻源，是否可称"音乐"，取决于一个艺术组织参与的礼俗仪式的性质以及在这些礼俗仪式中演奏曲目的风格品次。音乐会主持的礼俗仪式，全部与社区事务、宗教信仰密切相关：春节祈祥、朝顶进香、丧葬祭祖、祈雨驱雹、中元祭鬼。他们不参加婚礼、得子、建房等仅与某一个体或家庭相关的俗事。而吹打班、吹歌会、吵子会类的乐班，则是冠婚丧祭，无所不承，但绝不允许出席朝顶进香、与信仰相关的庄严祭礼。

从曲目的区分看：音乐会演奏古老的南北曲大型套曲，南乐会的部分曲目，来自南北曲，部分曲目，来自近世戏曲曲牌与流行时调。从局内人的角度看，它毕竟具有部分严肃的曲目，勉强可称"音乐"，因其风格俗化，需在"音乐"之前，略饰贬义，称为"怯音乐"。

另一类鼓吹乐班，是以唢呐为主奏乐器的吹打班（较随便的口传称呼，如鼓乐班、响器班、响艺班、吵子会）。这些乐班的曲目，来自市井，取自民间，以趋时务新为标准，所以有"吹歌"之称，其名也见于方志。《元氏县志》载：

葬时邻里互相帮助；名曰“全作”。按：丧礼无雅乐，习俗皆以喇叭鼓吹为乐，已非其正，又有吹歌、时戏或演戏者，实为恶习。③

由于主奏乐器及演奏曲目的不同，也就有了风格、技术、乃至从业观上的差异：音乐会，古雅庄重；南乐会，亦庄亦谐；吹打班，热烈火爆。

更重要的是，音乐会无偿服务，吹打班牟利赚钱。两者的从业目的，南辕北辙。

可见，这一特定地区、特定人群心目中的“音乐”，特指用于传统礼俗仪式中、具有神圣品格、非商业性的正统音乐，而非现代概念中、一切具备音高特征、对其艺术品次统而不察、混为一谈的“音乐”。这一概念，近似于现代人把“音乐”作为名词，再冠以略含褒贬定语的组词方式，如“严肃音乐”、“流行音乐”。当地民间乐师则将褒贬之意，寄寓在“词根”本身含有的雅俗分类中，保留着源自“礼乐”制度的“音乐”一词具有的高尚品质。“音乐”特指京畿区域，越出宫禁、一度保持在寺庙、因而保持着古老文化特征的音乐。这是“现代”的“局外”的观察者，在理解这一“古老”的“局内”人特指的“音乐”品种时，必须谨记的。

民间艺术组织称谓中的“社、会、班”，也非不加区别可以互换互称的。“社会”一名，明清以来，屡有人谈，尤以顾炎武《日知录》为集大成者。近年陈宝良所著《中国的社与会》，更以大量文献，梳理了各类社会的发展源流和名实之变。①这些考证，为音乐学界提供了许多用以解释民间艺术组

织何以具有不同名号，以及这些名号含有的结社性质的参考思路。启发我们认识到：音乐性的结社组织，何者称“会”、何者名“社”、何者叫“班”。

从结社搭班的历史看，源于原始祭祀的“社”与宗教法事的“会”，渐成“会”、“社”组织（南北朝）；源于百戏杂技且卖艺为业的组织，则渐以“班”称（宋代）。⑤现代仍称“会社”的音乐组织，保持着为宗族和宗教仪式服务、不以盈利为目的的结社性质。后者则在艺术组织走向市场的过程中，渐渐具有了商业性质。两类称谓，揭示出民间艺术组织的结社性质。可以说：凡为社区宗族、宗教信仰服务、而且无偿服务的艺术结社，多称为“会”、“社”。凡以商业性盈利为目的、参加各类民俗活动的演出团体，多称为“班”。对班社的称呼，老百姓从来不会相混。他们决不会把“音乐会”称为“音乐班”，也决不会把“吹打班”称为“吹打社”。泾渭分明，严格至极。

在等级森严的中国传统社会中，在记文、写史、正名、起号寓属性、褒贬于一字的文化传统中，“社、会、班”之名，决非随便叫叫的。用词的区别，颇有深意存焉。

（二）音乐会的编制与演奏形式 音乐会具有特定的乐器编制。分为“文乐”（或称“文场”、“文坛”，有些乐社则把诵经的称为“文坛”）和“武乐”（或称“武场”、“武坛”）。文场指旋律乐器：笙、管子、笛子、云锣，简称：“笙、管、笛、锣”；武场指打击乐器：鼓、小钹、大钹、大铙，简称：“鼓、板、铙、钹”。郭里口的乐师们，用形像的口诀形容其编制：

长的横着吹（笛子），短的竖着吹（管子），
七差八差掐着吹（笙），上上下下是窗口（云锣）。

演奏形式分为两种，一称“坐坛”，一称“行乐”。坐坛：围长案而坐，鼓与云锣，两头相对，管子笙笛，分列两厢。主奏者称“头管”。打击乐器，聚于一端，围鼓而坐。行乐：用于踩街行仪，最前擎举神像旗幡，依次为：云锣、管子、笙、笛，鼓、铙、钹、板

文安县高头乡蔡头村音乐会实际演奏位置示意图

齐长林　铙○　铙○　○板　桑俊代

马连增　○钹　马永忠

桑宝林　鼓○

左侧			右侧	
		案	○管	马宝全
李春申	笙○		○笙	桑永春
桑文义	笙○		○管	马法云
马发印	笙○		○笙	崔根林
崔拴林	头管○		○笙	李祥来
马连长	笙○		○笙	陈建华
吴炳申	笛○		○笛	郭建立

○　云锣　吴炳章

音乐会又分“北乐”（音乐会）与“南乐”（南乐会），主要区别在主奏乐器。“北乐”由小管子主奏，“南乐”由大管子主奏。管子的长短差异，形成了调高的差异，因而形成与两类管子相配套的所有乐器的调高差异。南乐可加入胡琴之类的弦乐器、龙头号之类的吹奏乐器等。北乐编制，决不随意增减。

（三）会名的饰称与异称　因所在村镇的不同，会名略呈异样。会名多书写于会旗、会幡和手抄谱本上。现就所标、所

书与口传会名，列举如下：

1.“音乐会”：这是最通行也最正统的称呼，当地人张口即出的会名，以此为常。见诸文字，则一般在前冠以村名。如绣于会旗上的“韩家庄音乐会”、“屈家营音乐会”。记于谱本上的“高家庄音乐会”、“北沙口音乐会”等。

朝顶庙会时，各村乐社，群集圣山庙院，其时，旌旗招展，为辨会社，于会旗、会幡上冠以村名，以彰村誉。清代画工绘制的民俗图卷上，看到的正是这种会旗招展、会幡林立、会名比目的景象。

2.“音乐圣会”或“音乐善会”：东姜村乐社存留数面三角形会旗，均已残破。一面书“大清直隶河间府任丘县城东北梁昌镇东姜村、光绪贰拾陆年正月拾肆日造、音乐圣会”。另一面书“大清直隶河间府任丘县城东北梁昌镇东姜村、光绪二十六年正月十四日造、音乐大会”字样。前者为繁体字，后者为简体字。两面会旗可作乐社立会时间的证明。南高洛乐社藏《后土宝卷》中称“善会”，记录捐资的“碑文”上书有“南灯会神社”，悬挂的“云帐”上写有“南灯圣会”。同村南乐会“碑文”上写有“东灯会”。北高洛乐社会帐上，书有“北高洛蓝旗盛会”字样。会中老人解释：此名为清西陵“过皇差”时所用。可见一会之名，可有不同叫法。北五道口乐社《瑜珈焰口》科仪本上，书有“音乐善会”。乐社老人们，多自称“音乐善会”。从“圣会、善会、神社、灯会、香会、敬香会”之名，可知会名源自乐社参与的礼俗仪式。

3.“音乐老会”：赵北口南街村乐社的会旗、会幡书有“赵北口音乐老会”。许多乐社口称“老会”，但不见文字。首先对“老会”一名引起注意的是顾颉刚。他在妙峰山采访中得

知，“一个乡会必须经过了一百年，方可改‘圣会’为‘老会’”。[1]如果这一传统被严格保持着的话，此会历史，或可略知。

4. 其他较少见的会名有：南龙化村乐社的谱本上，写有“意民音乐会”字样。会头王法明（约1927年生）解释得自然朴素：“意”就是“自愿、愿意”的意思。此名仅此一例。关城乐社谱本上写有“关城村朝阳会”，此名仅此一例。大马庄乐社《全神赞册》书有“大马庄国乐研究会”字样。此名仅此一例。

5. “南音乐会”：一般讲来，北乐以小管主奏，南乐以大管主奏。但也有把北乐编制称为南乐的情况。如向阳街乐社谱本写有《南音乐会全调各曲总簿》，福新村乐社谱本写有《左各庄南音乐会》，但其编制则是地道的北乐。两社地处相邻的霸州、文安，自成一系。

各类会社集于一村时，当地人又笼而统之地称为“同乐会”。如郭里口“同乐会”包括音乐会、大秧歌会、京梆戏班。福新村“同乐会”包括音乐会、杆会。但南龙化村“同乐会”，包括龙灯会、旱船会、摔跤、大秧歌会、评戏班，则不包括音乐会。信安镇“东云锦会”也不包括音乐会。旧时葬礼请僧道作法称为“请经”，因此也有以此转称音乐会者，如南常道乐社自称“老道经”。

本文在行文上，对这一乐种，按照其本来的、传统的、当地人最常用的称谓方式“音乐会”来表述，避免20世纪音乐学界曾有的习惯，为民间乐种另造新词。用原本名称以及这一名称在当地人观念中特指的组织，解释其内涵，更符合人文学科的学术原则。为适应现代读者把音乐厅内的演出称为“音乐

会”（concert）的习惯和节省篇幅，文中多采用“乐社”一词。

（四）乐社组织、会首与会员 音乐会是依附在宗族、宗教名义下的，以音乐艺术为手段，服务于社区仪式的民间组织，它由生活在同一社区环境中、因而有着共同身份和对社区有着共同义务、特别是共同爱好的成员组成。崇儒化俗，尊祖穆宗，弘佛扬道，禳灾祈福，是音乐会的结社目的。它由宗族社团、宗教结社演化而来，但又不等同与宗族、宗教组织。它以礼乐为手段，主持着与宗族和宗教有关的一系列礼俗仪式，因此也就不单纯是一个自娱自乐的艺术组织。

乐社不同于宗族组织，首领不一定非由年高德重的族长担任。会首（俗称“会头、管会的、管事人”等）需在音乐技术上能以服众，习艺排练，指导解疑。就是说，会头一职，约略相当于现代乐队中的指挥。他不单纯是组织管理者、仪式指导者，还必须是音乐专家。因其行会性而非宗族性，会头人选，就以掌握技术的高低为重要因素，而不论齿序长幼。

南高洛音乐会原会首何清（1995年去世，时年63岁），在会中司鼓。他鼓法精到，头脑清醒，做事老成练达，推重当时。会员们敬佩道：有他打鼓，乐队从来不走板。这一评价，可见队员对会头的技术素养，心中自有一把衡量尺度。但在管理方式上，何清表现极端，甚至相当粗暴。如当众人之面，甚至葬礼上当着乡邻之面，毫不留情地大声纠正某人的技术错误，使被纠正者当众出丑，下不来台。但对他的敏感听觉，犯错人也从心底服气，因而敢怒不敢言。

何清去世后，几位中年人共同组成领导核心，重要举措，集体制定，老人只参加例行的春节出会活动，不参与重要事务的决策。又因乐社常年出会，葬讯一至，闻风而行，需要管会

者马上解决层出不穷的实际问题，如招集会员，携带道具等杂务。年事偏高，力所不及，老人们也甘愿殿后。这一方面反映出宗族势力的衰落，老人地位下降，另一方面也反映了艺术组织与一般乡里组织的区别。中年人当家做主的现象，并非少数，北沙口、福新村、张庄的会头，都是年富力强的中年人。

“会头”一名，早见流行。⑦掌管“香会”的“香首”（俗称“香头”），与乐社“会头”常常相提并论，区别何在？

分清两者区别的典型事例，是雄县开口村音乐会。乐社在宗祠祭祖，去鄚州大庙进香，由香首主持。一般出会发丧，由会头率领。就是说，香首的职责，在于主持由乐社执行的宗族性、宗教性仪式。会头的职责，则是执行会社一般性事务。因此，香首不一定懂音乐，但定是熟悉礼仪程序的长者。北大阳谱本序言中“会首设坛沐手，焚香设坛”，即指香首主持仪式。北五道口高氏家族的年龄最长者高福明（约 1918 年生），某种程度上具有族长的身份特征，与屈家营音乐会的林忠树一样，都是不懂音乐的会首。虽然年长者管会，具有一定程度的宗族组织的特征，但会头不能还原为宗族族长。

香首的主要任务，在于应酬朝顶进香仪式。庙会时，各路会社，云集一处，香首要执行拜会仪式。赵北口乐社的会员说：“香头就是出会时‘传帖’的人。互传帖子，以示礼貌，免得碰到一起打仗。”定兴县南大牛乡小牛庄音乐会会头荆树安（约 1932 年生）说：原后山朝顶，要住五天，三月十二日来，十七日走。主要活动就是拜会传帖。拜会的“拜帖”，上写：“拜　× × 音乐会”。被拜的“谢帖”，上写：“谢　× × 音乐会”。这些都由香首执行。妙峰山朝顶中香头间的“盘会”，需要高度的智慧和丰富的知识。既需了解朝顶仪式的各项细

节，还需盘倒对方，不失面子。这无疑对其素质，提出更高要求。

进香前夕，香首需向寺庙呈递会帖。韩庄的解永祥（约1916年生）叙述1949年前去鄚州“药王庙”的进香程序：各音乐会香头，提前到山门牌坊上张贴“报条”，上写“韩庄音乐会某月某日进香”。庙里管事人，将于这一时段，安排好庙院中设棚的会址和行进路线。“僧尼廨院庵舍”的董其事者，常是有势力威望的人，不然诸会相遇，若不相让，易生混乱。经有势力的香首安排，自然畅顺。他描述了当年鄚州庙大院中，各乐社排列有序的位置。在“车马喧闹，人烟杂沓”的环境中，“作乐迎引至庙”决非是件轻松易处的事务，香首一职，非同小可。

近数十年，庙会无存，香首与会头二名，已无分别，模糊了职权范围，现多由一人兼任。会头们常叫苦道：“宁统三军，不管一会。”军队有军法处置，说一不二。乐社成员，由亲属邻里构成，事无大小，都得商量着来，人多嘴杂，难免矛盾。此言道出了管会者处理会务的苦衷。

因为记忆那些长大套曲的背诵之功，以及在执行繁缛礼仪和社区事务中指挥若定的力量，使得会头与香首，显出远非以金钱操纵会员行动的吹打班的班主可比的功力和魅力。

另外，音乐会专有几位安排杂务者，称“攒管”、“跑道的”。他们不一定懂音乐，主要任务是招集会员、传递通知，出会时与会员们一起搭建会棚、安置乐案、燃放鞭炮、维持秩序等。

（五）学事 每隔一段时间，乐社要选择一批年轻人学习音乐，称为“学事”。授艺者，称为“老师傅”。学习者，称为

“学事的”。语源上，这里的“事”，指礼俗仪式，引申为学习与仪式有关的一切技术知识。福新村的乐师称学艺为“坐科”，可见其本。

“学事的”本人不需化钱购买乐器，多由乐社提供。同村师生，学费是不用提及的问题。村社环境中的师傅，常常就是学生的父辈、长辈，学生与师傅间，形成父子、亲属与师生同构的关系。即使师生无血缘关系，也是近邻。但是，一旦超出本村界线，异地异村间的学习，就需付出代价。延请他村师傅，一般要交纳学费。当然，所谓学费，并非真用现钱支付，常常是把师傅请到本村，管吃管住，车马接送。可以看出，跨出村民之间的交往，立刻产生了具有程度不等的商业性质的师生关系。

师傅们说：学事必须“上伴”，即搭伴学习。这样既可相互帮助、激励，也便于师傅选择人才。师傅将指定某人吹管，某人习笙、笛、云锣。管子是主奏乐器，一般来说，最聪明者将被指定主修管子。当然也根据个人爱好，因社而异、因人而异。

陈旺村的杨振东（约1945年生）讲道：“爷爷杨老铺（60年代去世）是老会头，父亲杨得荣（已故）等老一代会员都师从于他。我始学云锣，画在墙上学着打。我捉摸：‘千日管子百日笙，要学云锣一五更’，要学就学难的。李石才（70岁）开始学管子，半途而废。我想接替他，就到他那儿学。清晨捡粪，把篓子一放，就开始练。后成头管。”

西安各庄张志祥说：师傅开始让大伙都学管子，一段时间后，看谁学得好，就指定谁吹管子，别人改学其它乐器。这是同学一器、通过比较选定乐手的办法。

北沙口乐社于上世纪90年代初，招集了七个少年。1995年9月“首届全国民间鼓吹乐学术研讨会”期间，他们已经与师傅们一起为代表演奏了。此事由会头刘金玉（约1945年生）发起，少年们放学后聚在他家，也时常一起吃顿饭。与家长商量，以不耽误功课为前提。学习方式是：录下师傅所念工尺谱，播放时跟着念。一段时间后，头管梁凤桐（约1927年生）指定李洪涛（当年13岁）吹管，因他身体壮实有力气。梁凤桐说：“管是头，合奏中它不吹了，大伙就不清了，笙笛多能马虎。”

学什么乐器也时常根据乐社需要。南高洛的阎文玉（1997年去世）说：蔡安（1942年生）学艺时，会里有五个管子，打云锣的人去北京打工，所以指定他学云锣。但他也说，老师“看透了”学生，嘴皮薄就让学笛子。这是根据人的生理条件。我们对蔡安的了解较深，他是我们接触的乐师中少有的聪明人。不免惋惜：如果他吹管子，将是多么合适的人选！

学习中改学乐器的情况也有。郭里口的车福群（约1914年生）原习笛，后师傅认定他鼓打得好，便改习鼓。老搭档、头管李金海（约1916年生）赞扬道：“有车福群打鼓，我想吹什么就吹什么，心里踏实，放得下！”乐社编制中的统领，文坛推管子，武坛则是鼓。我们得见头脑清醒的车福群打鼓，佩服师傅的知人善用。

学习时间一般在冬闲。小黄庄的李宝砚（约1914年生）17岁开始学管子，他回忆道：一冬可学十几个牌子。头拍《合四拍》与大曲《张公赶子》，我一冬学会。春天又学了《辞曹》。那年冬天打井，我与李宝徵（约1918年生，已故）睡在打井处，看管东西。晚上一人手里拿钹，一人手里拿铙，打

板、打点。口中念谱，练到两三点。

解永祥回忆：我 16 岁学事。开始一冬也学不会一首大曲，第二冬就快了。跟着伯父学念谱，第一首正调《普庵咒》。师傅前面唱，大家看着谱本跟着念。每人抄张谱，先抄“前拍”。个把月后，开始拿乐器演奏。老师根据个人的天资爱好分配乐器。学锣鼓经时，也是先念，手击节奏，待会了再用家伙打。这也难着了！因为打铙与打钹的手势（舞铙与舞钹）不一样。

学习音乐，爱好是动因，心灵慰藉，也是重要因素。关城乐社会头张小文（约 1928 年生）谈起老师张画亭时说：“不管五冬立夏，师傅总在吹。我问师傅：‘学这个能吃饱了饭?’师傅反问作答：‘不学这个就能吃饱了饭?’因此我也就学下来。”师傅这句颇富哲理的话，表达了贫穷生活的无奈和在音乐中得到的心灵慰藉。

会员们对自己的艺术有充分估价，学音乐需有特殊“灵气”。米黄庄程万香（约 1923 年生）8 岁时开始接触音乐会，个头矮小的他说：人家不要我，嫌我个头小，撵我出去。爷爷问：你就知往屋里钻，会什么？我念了一首背熟的曲子，他们才知，我有灵气，让我入会。

虽然音乐会的曲目相同，但在教授步骤上，从哪首曲子开始，各会却不尽一致。南高洛的蔡玉润（1954 年生）说：原先一开始就是个难学的曲牌，把人吓回去。他认为，应该先来个既好听又简单的曲牌，吸引学习者，逐步加深。如果说老师傅们教授学生时是遵循着师傅教授自己的途径，那么新一代人则不想如法泡制。

会员们学习，首先学韵谱，一段时间后，才实际操练乐器。旧时的贫困乡村，乐器是件昂贵器物，不是想练就可以拿

走的。许多学云锣的会员回忆，开始都在墙上划个锣圈，面壁击打。学得差不多了，才能敲击乐器。福新村的董钦增（约1937年生）、北大阳的董新年（约1935年生）以及上述陈旺村的杨振东，都谈到这种艰苦经历。

老乐师们对一起学习音乐、因而有过一段相同人生经历的同伴，怀有深厚感情。韩庄的杜焕武（约1913年生）与解永祥一起掰着指头，边数落边感叹："一起学事的一拨19人，只剩下我们四个了。"北沙口的老乐师崔志清（约1924年生）、梁凤桐回忆着60年代初集体演奏时的壮阔景象，"那时人全着呢！"屈家营的老乐师们，常常拿着中国音乐研究所1987年第一次采访时拍的全体会员围案演奏的照片，感慨系之。如今，照片中的同伴，已去其半。

每当同伴又走了一位，要用这些在他人的葬礼中共同演奏了多少年的乐曲为老朋友送别时，活着的演奏者们就感到异常伤心。少年相对，白头唱和，一生相随，这是独门独户的小农社会中不多的、因音乐结社而产生深厚友情的交往方式之一。

（六）教育与管理方式中的冲突 传统教育与管会方式中的家长式作风，常使师傅辈与学生辈发生冲突。南高洛的蔡安总结："音乐会的衰落，不单是社会问题，管理方法也有问题。本来就不挣钱，吸引力不强，管事人说话又太激烈，所以学的人多，坚持下来的不多。如演奏中有人出错，管事人常常大声斥责：'你个笨蛋，怎么吹的！'这类话太伤人自尊心，关系不平等。有人说'音乐会太损人，不去了'。现在我们比较注意这些，但还有这种现象。"

蔡安与何义（约1918年生）回忆道：记得一次吹《拿天鹅》，何进美（已故）打鼓，点子没打上。蔡福全吹管，他气

得把管哨一拔，大声说："你再打鼓，我就不吹了！"当时把何进美"撂在那里"。

在谈及为什么学习文坛而未学习乐器时，单玉德（约1942年生）说：文坛老师傅蔡福祥（已故），待人谦和。每至他家，师母总是沏茶到水，感到温暖。而学习乐器的师傅们，则常常训人，所以就未学乐器。

会员还举例说：单兴哲（管子）因曲子不熟，排练中受不了会头的当众责骂，越说越僵，最后动手打起来。他因此退会，并不许自家孩子们学，谁学他就打。他儿子单玉贵，也因此退会。

采访中真的遇到过这类事。1995年2月14日晚，南高洛乐社在官房子演奏，阎文玉（笙，当年71多岁）与李廷刚（笛，当年44岁）发生冲突。因李廷刚吹笛有错，阎文玉当众批评，口不择言。李廷刚性愎而执，拒不承认。两人争得面红耳赤。

次日中午吃会饭时，围坐一桌的老师傅们继续讨论此事。说到：蔡福全（已故）教学生时，人错了，他当众指责，但又不告诉错在哪里，一味损人。这种方式仍有遗存，应该注意教导年轻人的方法。阎文玉不快地回答："这种现象，现在少多了。损人不对，但也不能不许别人说。现在老人们说话不算数了！"似乎感到当众顶撞师傅不合适，午饭后，李廷刚主动向阎文玉说话，颇有点讨好。但阎文玉拿着架子，不太愿意与李搭腔。

传统的、无条件服从的教育方式，在现代平等观念的社会氛围中，尤其是爱面子的中年会员的观念中，是越来越不能容忍了。

（七）社区中的教育体制 费孝通说，人类成长需要依赖的保护与教养时间特别长，传统社会不像现代社会具备全面的生育、抚育、教育体系，单个家庭力不从心，难以胜任。所以家庭的联合体——村落宗族组织，便成为首要的生育和抚育团体，且需有效地承担起教育下一代的义务。⑧如同教子犁田、传授农业知识一样，音乐会类似乡村中的“艺术院校”，承担着儒家六艺之一的“礼乐”执教任务。这是在封闭状态下延续着耕读传家使命的村落社会中，这一社团的重要职责之一。

各会老人不约而同道：立会目的，就是“不让年青人去施钱赌博”。宾礼师儒，教育为先。要把“家法、族规、族训、祖训、乡约、善书”贯彻落实，教育是第一步。而教育需要采用能够让被教育者长期享受乐趣，具有吸引力且能终生受惠的手段。音乐提供给学习者以爱好，使其“有地方用心思”，用以填充单调的农村生活、特别是冬闲中的漫长光阴，不致把劳动之余仍然旺盛的精力，分散于不务正业的赌博上。

拜师入会，多无隆重的正式仪式，此点与城市戏班不同。戏班的商业性，产生了师生间的经济赡养关系，需要法律性的合同约束徒弟。音乐会会员，进退自由，不存在人身约束，由志趣相投而结拜金兰，是乐社集聚的主要动因，象征着入室弟子要尽赡养义务、终身不渝的拜师仪式，也就可有可无。大部分乐社的拜师仪式是象征性的，即由乐社出面出钱，让师傅与学事的一起吃一顿“上班饭”。师徒吃顿饭的形式，比较适合以亲属关系为基础的师生盟约，无非是提醒学习者尊重师长，没有合约性的象征。这种仪式保持着艺术会社的轻松气氛。前面说过，学习音乐是不收学费的，不收学费也就不产生收回教育投资的追求，当然也就没有提醒师徒赡养义务的商业味。

虽说入会仪式没有三叩九拜、杀牲盟誓那么隆重，对于“学事的”来说，也无疑是从蒙童时代跨入另一人生阶段的重要转变。他不但开始从师学艺，还跨进了一个社会组织。在这个组织中，再不像家庭中那样可以随心所欲，被人迁就。他将作为一个独立成员，开始参加他生养其间的社区生活。这里不只是学习音乐技术，还要学习礼俗仪式，并在这些仪式中体会如何做一个在社区中受人尊重、有责任心的成人，逐渐抛弃童年心态。他不能目无师长，亦需尊重知识，学会与人相处，融入社区。如同村民们不仅把音乐会看成是一个音乐组织一样，跨入乐社的“学事”，也必须把加入组织看成是步入社区的起点。这种体验，约略相同于体现在“成年礼”中，渐渐割断家庭联系、步入成年的“社会性断奶”经历。

人们是在开始参预集体性活动时，才逐渐体会到抽象的“社会”概念的真实含义。一个参加乐队的乐手，也是通过自己与别人的合奏，真实地体会到共同体“社会”的概念，这是由他手中的乐器与别人和谐搭配中发出的实实在在的音响传达给他的感受。这感受中的成分，部分是艺术的，部分是社会的。

（八）会规与善书　音乐会大都没有书面的“盟词”和“会规”，如同一般乡约，多是不成文的口头规章。惟一写于纸面的规约，是雄县西昝乡北大阳村（同县葛各庄的乐谱转抄于此）谱本上的序言，它反映了立会主旨。现抄录如下（原文竖抄，无标点，现加注）：

诗曰：古遗音乐会，由明至大清。敬神祭天地，流传百世通。

万善同归，普结良缘，能行好事，神目如电。

圣谕：敬天地，礼神明，守王法，重师尊，奉祖先，孝双亲，爱兄弟，信朋友，睦宗族，和乡邻，别夫妇，教子孙。

时行方便，广积阴功，但行好事，莫问前程。

古来经史诸书，载历代朝帝事迹之终始也。开天地盘古，始有天皇、地皇、人皇氏。天皇，伏羲氏；地皇，神农氏；人皇，有熊氏；合尧、舜为五帝。故共曰：三皇制世，五帝为君也。然考之书，尧禅位于舜，舜禅位于禹。俱是揖逊相承，非若征诛而得天下也。故中天乐，尽善尽美。箫韵九成，凤凰来仪。此所谓古之音乐，原于性分者也。

盖古者作乐之器，必有八音：匏、土、革、木、金、石、丝、竹。匏为笙，土为埙，革为鼓，木为琴、瑟，金为钟，石为磬，丝为弦，竹为箫、管。此八音之乐器也。

礼神明，敬天地，会首设坛沐手，焚香设坛。用曲：《倒提金灯》、《普庵咒》、《金字经》、《五声佛》、《三国赞》、《参献礼》、《灯赞》、《赞尾沙》，敬神壹套。虽不能如古人之作乐，亦庶几麒麟之有走兽，凤凰之有飞鸟也。

故孔子周游列国，至暮年，赞修山［删］订。孔子而后，孟子亦有言曰："师旷之聪，不以六律不能正五音"。师旷，晋之乐师也。六律者，截竹为筒，阴阳各六，以节五音之上下。阳者六律：黄钟、太簇、姑洗、蕤［宾］、夷则、无射为阳。大吕、夹钟、仲吕、林钟、南吕、应钟为阴，六吕也。五音者，宫、商、角、徵、羽也。

女娲氏作笙，丘仲作笛，周室伊耆氏作鼓，为之长

也。在昔，云锣为串音。管分天地人三才，上中下分七音：尺、上、一、五、六、凡、工。尺为上，五为中，工为下。五上一字为上靠；五下一字为下靠；五上隔一字为上隔字调；五下隔一字为下隔字调；五上隔二字为上月调，五下隔二字为下月调。论笙管七调，管八调。笙管七调为群音，五音为正，“一”“凡”二音为变音。笙有八调，有一“闷工调”。

论音者，谓宫、商、角、徵、羽，配地支。古者南风之歌。琴本五弦，至周而增为七弦也。

虽今乐不如古乐，便于此而肄焉，久之而亦可以荡涤其秽，消融其渣孽，虽肄未学，亦未必不由陶淑而归于善也。

《救苦急造经》：修桥梁，戒放从，近有德，远凶人。仁慈满，恶不存。人不见，神早闻。加福寿，庇儿孙。灾消灭，祸不侵。吉星照，福禄临。不守法，不俭勤，信邪教，损自身。有人持诵，富贵功名，吾无他技，众善奉行。

其实，此非乐社会规，而是明清之际流行民间的“善书”，不过加进了与音乐相关的若干内容。中间一段关于音乐技术的文字，我在其他地方已有详论，此不重覆。[9]中国传统文献中的训诲劝诫，集中地反映在清世宗雍正据康熙《圣谕十六条》演绎成万余言的《圣谕广训》中，他诏令乡社建立乡约，每月专人主持宣讲，务必家喻户晓。[10]在京畿县志中可以读到集众宣讲乡约的记载，[11]说明它对京畿的民间社会产生了相当影响，当然就会反映在乐社组织的会规中。

乐社虽大多没有成文的专门会规，但多有佛道科仪，其中叙述的信仰、道德，功能与会规相同。例如东于家庄乐社与该村称为“积仁坛”的乡民组织，同处一院。坛门对联曰：“清静无为是大道，纯正心静精神老”。会头张玉普说：积仁坛与任何宗教都无关系，不谈国事、村事、家事，劝人行善，孝敬父母。国家说不到、教育不到的地方，我们“代国立安”。他们称“仁义礼智信”为“五场”；“孝悌忠信礼义兼耻”为“八多”，并于1985年、1989年油印一册“怜世真言”，发给入坛者。内容基本上也是混融了儒释道三家教义的善书。⑫

二、音乐会的地理分布与地理条件

越是深入地了解一个地区的文化现象，解析这一特定环境下生成的艺术组织，就越能深切地体会到自然环境对文化的深刻影响。乡土文化，更是如此。农民命脉，深系土地。与农业生产相适应的生活模式以及由此派生的乡俗，熔铸了乡民的性格。欲析乐社，就需先考察它的生存背景。

（一）地名称谓　自20世纪80年代中期，大部分农村行政区划的名称都相继调整，把自50年代沿袭到文革结束后一段时期的行政单位名称公社、大队，改为乡、镇、村。⑬另外就是地、市合并，部分的乡、镇合并。如保定市与保定地区所属的各县，合并为保定市。廊坊市与廊坊地区所属的各县市，合并为廊坊市。一部分乡镇企业发展较快因而国民生产总值较高的县，升县为市。如霸县改为霸州市，涿县改为涿州市，河间县改为河间市等。近些年又出现了一种恢复古老地名的趋向，如雄县古称雄州，易县古称易州。这些令当地人为自己脚下那

块土地生成的古老文化感到自豪的古老地名，大量出现由政府机构推出的广告招牌上，但此非国家认定的行政区域和地名。这些地名涵盖的地域，与现今的行政区划也多不一致，所以本文不予采用。本文涉及的地名，以国家颁定的行政区划和地名为标准。

为了叙述上的简洁和节省篇幅，文中提及的乐社所在地，只写村名，不列所属市县乡镇名。因几项普查统计表，列出了市县乡镇的全称，文中不再重覆。另外，对当地村民常用的简称，如雄县张岗乡韩家庄，简称“韩庄”；通县马驹桥镇史家村，简称“马桥镇史村”，本文适当采用。

（二）音乐会的分布 根据1993年至今的普查，音乐会分布于下列市县：

保定市：雄县、安新县、高阳县、涞水县、徐水县、易县、定兴县、高碑店市、涿州市、清苑县；

廊坊市：安次区、永清县、霸州市、文安县、固安县、大成县；

沧州市：任丘市、河间市；

北京市：郊区、大兴县、通县、顺义县；

天津市：郊区、静海县、武清县。

本文研究的地域范围，涉及上述地区。

（三）京畿的文化区划与乐种命名的矛盾 在乐种之前冠以限定区域的地理名词，是中国音乐学界的习惯之一。已经熟闻“冀中管乐”一词的音乐学界，也就顺理成章地接受“冀中音乐会”一词。但是，当我们把实地考察的范围扩及到北京、天津所属的区县时，当屈家营音乐会的研究者们不难地发现它与北京城里的智化寺京音乐完全相同时，这一名词中的地域定

冀中、京、津地区民间笙管乐社“音乐会”采访地点

语“冀中”，不但与国家颁定的行政区划相抵触，也与这一地域的文化趋同性相抵牾。麻烦就在这里，如果再把民间的音乐会与寺院的“京音乐”作为两个乐种，分而讨论，那简直就是视而不见地域亲缘的自然法则了。因此，普查报告发表时，暂时写定为《冀中、京、津地区民间“音乐会”普查实录》。作为执笔者，我不得不说，这个定语很繁琐，也不符合音乐学界的习惯。

音乐会是种历史遗制，分布范围遵循着历史上的文化约定而不以现代的行政区划为界域。尤其河北的行政区划，在过去的一个世纪中，可以说是变化最大的省份。仅举中华人民共和国成立以来的变化为例：1952 年，撤销平原省（现保定、沧州、衡水市一带）建制，撤销察哈尔省（现张家口市一带）建制，1955 年，撤销热河省（现承德、唐山、秦皇岛市一带）建制。1958 年，省会由保定迁至天津，1967 年又迁回保定，1968 年确立在石家庄市。数十个县镇，划给相邻的北京市、天津市、山东省、河南省、辽宁省和内蒙。这些省市的许多县镇，也划归给河北省。1958 年，通县、顺义、大兴、良乡、房山、怀柔、密云、平谷、延庆县，划归北京市。1973 年，天津地区改名廊坊地区，并将蓟县、宝坻、武清、静海、宁河县，划归天津市。[14]毋需说，随着经济建设的布局与管理体制的完善而频繁变更的行政区划，在较短时段中不会改变和影响有着几百年延续性的封建朝廷颁定的府、州、县建制所辖范围对地方习俗的趋同产生的巨大制约性。这是不能忽视的、并非无形的行政力量。但是，用一个实行于当今的行政地名，命名在这一行政地名限定之前就分布于此的古老乐种，就免不了遇到地名与地域难以匹配的麻烦。虽然也可以把“冀”字理解为古代此域

的通称，但无法阻止一般人把“冀”字作为河北省简称的直观判断。或许应当用一个类似“江南丝竹”那样范围更广、也更模糊的地域概念，命名包括着京、津、冀中地区的这一乐种。

“京畿”、“畿辅”、“京邑”等，是古代概括京城及周边地区的特有名词，是与封建朝廷颁定的行政区划大体相合、划分上又多多少少含糊其词的地域概念，某种程度上相当于今日所说的、有着共同习俗特征的“文化区域”。毋需说，历代京都，屡有变迁，畿辅一词，随时而异。自辽代建立燕都，元代统一南北，北京的地位，一跃成都。明清两代，沿袭未动。京畿、畿辅一语，也就大致有定。清人辑录的《日下旧闻考》《光绪顺天府志》《畿辅通志》等书，京畿、畿辅划定的范围，大致包括了上述分布着音乐会的地区。畿辅辖域，包围着明清两代的名都锦城北京、保定，以及于19世纪末迅速崛起的天津。或许更应该注重这一具有文化含意的概念包括的空间范围。本文并不主张更改大家习惯的“冀中音乐会”的称谓，但必须提醒，分布着“音乐”的地域，既包括了“京”，也包括了“畿”，而且这一乐种的“源”与“流”，也基本可以概括为由“京”至“畿”。

（四）畿辅地理特征 畿辅幅员，基本以明清两代的顺天府（现北京郊县及保定、廊坊部分县市）、直隶州（天津及郊县）和保定府为主，其地名沿革，随朝代更迭，时有改移。历代方志，记里记方，考论颇详。此地古称：幽、冀、燕、代。《日下旧闻考·京畿·保定县》一卷，虽然远未把京畿涉及的地域包括完全，却基本上把此地曾有过的地名，罗列殆尽：

保定县所辖幅员本不甚广，是以统属未尝有定。秦属

> 上谷，汉属渤海，东汉又属广阳，晋属章武国，隋初属瀛州，後复属涿郡。保定为涿之新镇地，唐为幽州，五代石晋割以赂辽，属析津。后周显德六年，世宗置霸郡，而邑属霸。宋置平戎军，改保定县，金元明仍之。⑮

地名的变化，并不影响地域文化的风格样态；地形地貌的特征，却恒久地制约着这里的文化风貌。

京城北面，燕代之山，委婉西来，气脉趋海。峰峦起伏的燕山山脉以及建立其上的雄伟长城，如同一道人工着意加工的自然屏障，塞内塞外，于此划分，兼程并进的农业文化与游牧文化，于此相别，坝上高原与华北平原的分野，也以此为界。

畿辅两翼，“左负辽海，右引太行”。由海拔两千多米的太行山，一路趋下，延至海岸线。“平平绵绵，天接四野”的华北大平原，就是这由峻趋平、高低悬殊的地貌中，最舒缓的一段。

因这西高东低的地形，贯穿其间的自然河道的流向，皆是由西向东，源于山，注于海。较重要的河道有：滹沱（古称桑乾河）、永定、卢沟、拒马、易水、大清河、子牙河、海河等。人工河道，则有贯通南北的京杭大运河。自然河因流经地域而有不同名称。如全长 135 公里的拒马河，古称涞水，又称渠水，《水经注》写作“居马”。后传晋代刘琨率军守河，抗拒后赵主石勒的兵马，故名“拒马河”。它源于太行山东侧的涞源县，进入易县、涞水，再经房山，在新城县白沟镇汇入海河水系的大清河，沿途有清源河等中小溪流汇入。

虽然河道纵横，但大都属季节河，不利运输，未能形成有效的水运系统和经年可用的蓄水灌溉系统。这些宽窄无定，或

分或合，迁徙弗常的河道，雨季洪泛成灾，旱季干涸枯水。方志屡载“溃溢千亩”、毁田害民的水灾，读来怵目惊心。位于安新县境内及周边的雄县、任丘市的白洋淀，是最大湖泊，也是惟一可以利用的水泊。沿岸水乡，业渔牧鸭，与农耕文化略呈异态。

平野沃壤、田连阡陌的华北大平原，是最适宜农业文化长足发展的地区。“其土莽平，宜畜牧耕稼”。但由于生产技术和生产关系的限制，京畿粮产，始终不高，远不敷京城消费。大量粮食，需从江南调运，形成以通州、天津为枢纽的运河航运的发达，促使了直隶天津的高速发展。自元代以来，北京渐至发展为以政治、文化为中心的消费型城市，没有成为以经济为中心的、带动周边地区经济发展的龙头型城市，因而京畿的物产质量，始终与它天赋良好的自然条件，不相匹配。典籍中虽然记载着这里物产丰富，什么五稼、稻粱、蔬菜、瓜果、桑麻、棉花、榆柳，靡不毕出，羊豕雉兔，自昌繁殖。然而20世纪初期的大量调查，却记录了这一地区惊人的贫困。

虽然“畿内数千里皆沃壤”的华北平原，在有清一代是全国粮食产量最高的富庶地区之一，尤其是京畿水田，稻米产量，岁收自倍，颇令清廷的皇帝们沾沾自喜。但由于华北的人口数量占全国的39.8%，⑯人口密度的巨大压力和生产力的落后，使这里的普通百姓长期处于餬口状态。

(五) 村落分布背后的经济因素 施坚雅（G. William Skinner）在《中国农村的市场与社会结构》一文中，依据经济功能在区域社会中的作用，把行政区域划分为不同级序。在《城市与区系级序》一文中，他进一步将这些级序的称谓修改为标准集镇（standard market town）、中间集镇（intermediate mar-

ket town)、核心集镇（central market town)、地方性城市（local city)、较大城市（greater city)、区域性城市（regional city)、区域性都会（regional metropolis)、核心都会（central metropolis)。[17]

施坚雅把以市场为中心的经济区域划分，视为相应形成的行政区域划分的重要因素的观点，颇具见地。它可与把自然地理条件作为文化区域划分重要因素的文化地理学观念，相辅相成。与山地丘岭地带的文化区域划分依赖自然地理因素的强度相比，平原地带以市场为中心形成的城镇聚落，确实是解释“万犁散漫，千村错落”的聚落社区，何以如此分布的重要因素。人们在相应的区域获得相应的商品交换和文化交往，每一高一级序的市场都提供低一级序的市场所无法提供的物质产品和文化服务，各级区域距离的分布原则，就是商品交换过程中交通费用的最小化。套用这一模型观察京畿的城乡分布，可以把北京、天津这样的“核心都会”，省会保定这样的“区域性都会”，廊坊、沧州这类的“区域性城市”，以及市县级的“地方性城市”，再及乡镇级的“核心集镇”，分为不同的级序网络。网络中的最小单位“村落”与高一级序的单位“乡镇”间的距离，“挑根扁担，推辆独轮车，或者赶个毛驴（或者在水乡划一只舢舨船)，可在一天内从容走个来回”。[18]

当然，引述施坚雅的经济区域划分的模式时，必须结合中国社会各地区因其不同的地理因素所形成的不同经济特点和农民传统的消费观念。理论上讲，这里地势平衍，道路辐辏，交通方便，但也是相对于山区而言。对于该地县志所言“一遇烈风，尘沙迷目，雨后泥泞，群相裹足”[19]的道路状况，在采访中深有所感。更由于乡村社会的封闭式生活状态，每个村落都是个相对独立的、自给自足的经济实体，村民们日常生活中所需

的商品，大多限定在自然村落和附近集市所能提供的物质产品范围内，因此也就不需频繁地跑到远离村镇的城市，消费超出节衣缩食的生活模式允许的限度之外的商品与文化。超出村镇集市中提供的商品之外，才如费孝通所言："购买者和出售者之间的距离便延长到适于当日往返的旅程。"⑳

观察京畿村落分布的原因，应考虑人口密度对土地资源、水利条件的均衡分配原则。支配村落如此分布的原由，是人口数量对周围土地的平均分配。村民出门耕作的路程，以短程方便，即所费时量的最小化为前提。超出所及，就会建立另一聚落点。

毋需说，经济文化中心与宗教中心的区域划分，并非一致。名都锦城与名山古刹的位置，常有错移。丛林结庐，并不单纯以名山碧水为依托，它与经济中心的关联，或者说，与提供给僧侣阶层以供养的城市的关联，常常十分微妙。京畿地区，则呈现出叠合一致的状态。京城寺院，冠于北方，精绝天下。明代成化二十一年（公元1485年），周弘谟言："京城内外，敕赐寺观至六百三十九所，后复增建，以至西山等处，相望不绝，自古佛寺之多，未有过于此者。"㉑这是京畿文化现象中，超经济的重要因素。

封建时代另一建立城镇的重要因素是屯军扎营。自辽代以降，京畿就是汉族与西部民族政权交替统治的区域，时归赵宋，时辖辽金。入元以后，天子脚下，兵勇密布，数支大军，驻扎畿辅，形成一批经济上并不显要却人口浩繁的军事重镇。例如，在当今政治地位中已经变得无足轻重的霸州市信安镇，却曾有过十几道音乐会。㉒如果不了解它早在宋辽交兵时，就是南宋两支大军（高阳军，信安军）的屯兵驻地且延续后朝，

就难以找出这里何以如此繁荣的原因——这不能不说是驻防屯营派生出文化繁荣的遗风遗绪。

清兵入关之初，在京畿数次圈地，以作八旗兵丁、皇亲宗室的庄田。分封八旗于京畿，是清王朝控制周边安全的保障。圈占旗地的过程，也是直隶原住民失去土地与家产，大量外迁的过程。关内关外人口的互迁，意味着大批人口脱离传统的宗法纽带，建立起新的杂姓聚落点。京畿杂姓村落占有最大比率的原因，概出于此。清政府把关外土地分给关内失去家园的乡民，补偿损失，实际上把聚族而居的大族拆散化解为中小宗族，不致构成具有威胁性的、常以宗族为内核的社团。[23]

除了这些超经济的因素外，一般说来，平原地带，资源均衡，文化传播相对方便快捷，在地理条件相同的空间和联系网络中，由同一经济模式产生的风俗习惯，如朝顶进香，冠婚丧祭，相对趋同。所谓“皇都尺咫，风尚不殊”。（《光绪顺天府志》）

三、音乐会形成的意识形态背景

（一）礼治社会 封建国家对整个社会的控制，一方面体现在政府机构的行政管制，一方面体现在意识形态的礼教约束。政府指派官吏以及官吏们对控制范围内的征粮税收、劳役调遣、司法争讼的判定制裁等，即是行政管理。[24]政治制度史揭示出，由政府的财政支出达及所体现的管理范围，局限在县以上单位，里社一级的组织机构，要么蜻蜓点水、要么鞭长莫及。政府指派的官吏，也限定在县以上单位，里社一级的机构，多交予地方自选自择。[25]这造成政府在控制乡村社会方面，

出现了大块疏松、可由地方自治的空白地带。由一级一级官吏所织成的、体现着国家意志的管制大网的最末端，却换成了勒不住地方意志的细软缰绳。

这网开一面之处，就是由里社乡老组成的、维持秩序、也提供维持秩序所需花费的社会组织。宗法乡族，自然是维持社区礼俗最适合的组织，由宗法组织演化成的、包括艺术会社在内的各类社团，则直接操办着乡村仪式，它们在地方承担起即使政府机构可以插手也难以发挥控制力的作用。这种由地方组织操纵的控制力，就是儒释道结合形成的一系列道德规范和乡俗礼规。

“礼治”与“法制”的重要区别，在于礼治是由非官方的社会团体，依靠宗族理念对成员的日常行为进行规范的体制，而非由法官、衙门等政府机构依据刑律强制个体服从的体制。但在以宗法制为基础的封建社会中，在官方默认宗族组织在乡村事务中发挥“自组织”作用之后，礼俗在某种程度上已经享有了法律层面的强制意义（如家法），成为乡民循规蹈矩的行为准则。这种源于自发、终于强化的礼法调节机制，成为维护传统秩序不可缺少的重要手段。

开出这一治世良方的，是对儒家学说的基本原则进行重新阐释，把先秦强化统治的礼乐制度，渐渐演化成为管理下层百姓的教化方式的宋明理学。宋明理学的思想容量，不仅打破了传统儒家“礼不下庶人”的清规戒律，还容纳了华化了的佛教教义与道学。换句话说，宋明理学既为普通乡民把等级森严的礼乐仪式搬到自家门口铺平了道路，又为这一仪式中采用佛道科仪廓清了障碍。禁止庶民阶层享用的礼乐，再也无需顾忌，大张旗鼓地落户民家。程颐主张“天子至于庶人，五服不异，

祭亦如之”。朱熹推行祠堂，倡导家祭。体现强宗望族贵贱有别的门阀制度，改弦更张，成为巩固社区内聚力的支点。它保留着宗族制的外壳，却瓦解了其中的等级制。于是，儒释道结合的信仰体系，长驱直入，融入民间仪式。[26]更加上朝廷把忠孝观念作为和谐民众的手段，积极提倡，祭祖葬礼逐渐变成稳定社会的重要礼俗。

执行乡村仪式，促进了村社社团的组建。当然，统治阶级允许民间组织出现的前提，就是避免其演化为具有政治倾向的社团。如果社团保持着艺术组织的面目，又发挥社区整合的功能，那就最理想不过。即使是艺术社团，朝廷在其发展政策上，也呈现着敏感的矛盾心态。把戏曲秧歌斥为有伤风化的“淫戏”，把丧葬仪式中“滋炽”鼓吹乐视为僭越等级，充满在那些维持等级制的、一道道律令的陈词烂调中。[27]

直隶是诞生政治性反抗团体与秘密会社的发祥地之一，统治者对民间结社全为关注，严加提防。当民间结社由政治倾向转为艺术娱乐时，或者说当民间结社在统治者的高压下不得不转化为没有明确政治倾向的社团时，统治者才默许其发展。既难遏止民间结社的趋势，想方设法，疏导流向，不致构成威胁，就是朝廷采取的步骤。清朝季末，外强凌国，内困四伏，为联络社会，召募忠诚，朝廷对待民间大型的朝会政策，被迫作出调整。朝顶过会，帝王御笔旌表，官员出资奖掖，甚至慈禧太后也亲自出马，封匾赏赐。[28]由立国之初《大清律》严禁民间结社的律令，到在内外交困的国情下被迫认同民间结社及大型集会的自由，不难体察到统治者对法禁渐弛的历史潮流的无奈。这些嘉奖民间信仰的举动，促长了与信仰仪式紧密相连的艺术班社的建立和普及。

农民阶层对皇族生活的羡慕和崇尚，则是民俗发展繁荣的另一面，它构成了民俗活动采取宫廷仪式的时尚。乐师们常常提及乐社受过宫廷封表之类的传说，如东江村书于布帘上乾隆皇帝微服听乐的会史，官城乐社接受御赐龙牌的传说，易县朝顶活动中“八大会”被清廷绶予黄马夹的传闻，屈家营保存宫廷赐予玉制管子的故事等，表明了农民乐师的想像空间中，这是会史悠久、乐曲正宗、地位非常的标志。这类传说的可信性，难予证实，却代代传扬。它反映出民间乐师观念中的崇尚，这是京畿乐师不同于其它地区民间乐师、带有明显地域文化的特点之一。㉔

（二）京畿文化圈 探讨畿辅的民间文化，需要特别强调这一地区的文化地位。作为全国经济、文化中心的最大都市，北京与天津，以其强大势能辐射周边地区。明清两代，由大一统帝国聚集于京都、可以夸耀于世的财富和实力，使宫廷的“祈年庙会”、寺院的“斋会法会”、民间的“社火香会”，云蒸雨集，达到了空前繁荣的程度。“京师为礼教所自出”，宫廷及政府操办的大型礼乐仪式，皇亲国戚、贵族官僚纷纷出资参与且由国库支撑的“皇会”，如同催化剂，激出了京畿乡镇纷纷结社建会的滚滚大潮。如京城的妙峰山、东岳庙、白云观，都有数百家老会参与，香会之盛，为明清两代全国所仅见。这些香会、排会、置会、过会，几乎包容了历史上各个朝代的艺术表演形式：汉代的“百戏”，南北朝寺院的“大斋”，隋唐的歌舞伎乐，两宋的诸色伎艺、勾栏作场；音乐、舞蹈、戏曲、说唱、杂技、武术、竞技，上古的礼乐、中古的伎乐、近世的俗乐，全部融在一年几度的岁时集会之中。如果说明清之际繁荣发展的戏曲是音乐艺术的集大成者，那么以明清两代的皇都为

代表的庙会，也成为民俗的集大成者。

随着市民经济和自耕农阶层的发展壮大，庙会逐渐改变着它的早期面貌，日渐呈现出文化集聚的功能。统治者的礼仪，布道者的祭典，渐渐失去在特定的经济阶段、借以象征尊贵的排场性质，与仰天时之顺的农业所关注的月令节气密不可分，与喜俗浩闹的民间娱乐浑融一体。庙会不仅是宗教活动的中心，也是平民娱乐的场所，更是百姓贸易的交换地。民众重实际的生活习性，使庙会完成了从“设斋行香”“城隍行宫”到集市贸易、文艺娱乐的转换。宗教传播与民间艺术携手结盟，是以牺牲超世舍俗的尊严面孔为代价的。

宫廷礼乐，通过香会朝顶，流布京畿乡村，对民俗仪式产生着直接的催化作用。方志中，有各县派遣徭役向京、津、及驻军关口输送粮食、生活物品的大量记载。应当充分考虑这类由官府分派的经济交往以及因之产生的人员流动对京畿民间文化起到的影响。这是其他省区的城乡交流难以如此频密的特点之一，所谓“辇毂之下，供亿浩繁”（《光绪顺天府志》），非同它比。记岁时、讲市井、道庙会的笔记碑文中，不仅记录了民间艺术的勃勃生机，也记录了有清以来的“过会者”，已非“俱是富豪之家”了，主持及参与的已是“各行铺户”和普通百姓。具备了经济独立性和政治要求的城市市民阶层和京畿农民，相聚“宫观道馆”，娱乐竞技，形成“商贾辏集，技艺毕陈”（《宛署杂记》），各种会社遍及畿辅的局面。正是由于“生计充裕”，普通百姓才能“相互集聚，而为排会之游戏”（《旧京风俗志》）。也由于经济生活的相对稳定，才有了“摊棚林立，百戏杂陈”的“清明上河风景”。㉚

结语 我们不能根据当代由法律制度强化推行的社会秩序

去理解传统社会的社区秩序，在传统生活中，社区是一个集经济、政治、法律、防务、教育、文化于一体的联合体。村民们“比庐而居，各别门第”。其间的生活秩序，约定俗成，这就需要一个组织监督这些约定的运行。村庄中的士绅乡党以及民间会社，就是行施这一使命的组织。他们对政府纳粮完税，承接徭役，对村民则要执行设坛敬神、主持祭祖、安排婚姻、调解争端、熄诉免讼、办学督教、倡导娱乐等一系列活动，其目的就是团结乡民，凝聚社区，以抵抗天灾人祸。如此看来，这个“社区秩序”，实际上包括了当时政府所管所辖的大部分职能。所以，维持这个秩序，就不是件轻轻松松的事了。作为执行礼俗仪式、为社区服务的组织——音乐会，也就不是一个弄弄乐器、让人听听音乐那么轻松愉悦的乐队，而是需在一年四季，根据不同的岁时与信仰，安排一套复杂的礼俗仪式，让社区成员循礼守纪、服膺规矩的组织。随着北方村落中宗族聚居成份的淡化，宗族组织日益衰微。音乐会在乡村生活中主持项目的日益扩大，恰好与宗族组织的日渐衰落成反比。这说明，音乐会在维护社区秩序的功能方面，实际上已经接替了宗族组织。当然，它本身就是从宗族组织发展而来并相当程度地含有宗法结构的特点。这一乡村自治的基层组织，凭借着乡民们的经济供养，在政府统治的薄弱地带，在宗族聚居日渐松散的村落中，有效地发挥了社会整合的作用。

注释：

①参见马林诺夫斯基（B. Malinowski）：《原始人的性生活》第三版序，第36页，1932年。引自费孝通：《乡村中国、生育制度》合刊本，北京：北京大学出版社，1998年，第100页

②《静海县志》，民国二十三年（公元1934年）出版；引自丁世良、赵放主编：《中国地方志民俗资料汇编·华北卷》，北京：北京图书馆出版社，1989年，第75页。

③《元氏县志》，民国二十三年（1934）铅印本；出处同上，第125页。

④陈宝良：《中国的社与会》，杭州：浙江人民出版社，1996年。

⑤清·姚燮：《今乐考证》：王棠云："演戏而以班名，自宋〈云韶班〉起。考宋教坊外，又有〈钧容直〉、〈云韶班〉二乐。宋太祖平岭表，得刘氏阉官聪慧者八十人，使学于教坊，初赐名〈箫韶部〉，后改名〈云韶班〉。〈钧容直〉，军乐也，在军中善乐者。初名〈引直〉，以备行幸骑导。淳化初，改为〈钧容直〉。后世总称为班也。"《中国古典戏曲论著集成》，北京：中国戏剧出版社，1959年，第十册，第15页。

⑥顾颉刚：《妙峰山的乡会》，载顾颉刚编"民俗丛书"《妙峰山》，1928年9月刊。

⑦明·沈榜：《宛署杂记》，刻印于1593年。北京：北京古籍出版社，1983年。第191页载："民间每年各随其地预集近邻为香会，月敛钱若干，掌之会头。至是盛会，鼓乐幡幢"。

⑧费孝通：《生育制度》第十章"社会性断奶"，出处同注①，第211页。

⑨张振涛：《十七管"满簧全字"笙》，《中国音乐学》，1996年第二期，第60页。

⑩清世宗：《圣谕广训》，载向燕南、张越编注：《劝孝、俗约》，北京：中央民族大学出版社，1996年，第245页。

⑪清·张主敬等修、杨晨纂：《定兴县志·卷二·庶政》；光绪十六年（1890）刊本（旧县志重修本）。台北：成文出版社，中华民国五十八年《中国方志丛书》影印本，第一册，第103页"乡约"条："明制，每乡择年高德望者约正，有才力干济者副之，讲圣教六训。国朝康熙九年，颁'圣谕十六条'。每月朔望，官绅集明堂、伦堂，及军民人等，俱德宣讲。"

⑫这些会规大都属于明清时代流行民间的"善书"范畴，宗教性并非第一要义。

⑬雄县张岗乡乡政府院外立一石碑，记录该乡地名变迁，抄录如下："明洪武初年，移民张姓自山西洪洞县迁此定居，按姓氏取名张哥庄。因村建于高岗处，乡民称张岗，亦称东张岗。建国后，一九五三年建张岗乡，为乡人民政府驻地。一九五八年撤乡入昝岗公社，一九六一年析置张岗公社，一九八五年复置乡。雄县地名委员会办公室撰文。一九八八年一月。"

⑭河北省测绘局编绘：《河北省分县地图册》，北京：中国地图出版社出版，1994年。

⑮朱彝尊等：《日下旧闻考·京畿·保定县》，北京：北京古籍出版社，1983年，第七册，第1973页

⑯据梁方仲：《中国历代户口、田地、田赋统计》。引自陈华：《清代区域社会经济研

究》，北京：中国人民大学出版社，1996年，第70页。

⑰G. William Skinner，（作者为自己取的中文名字"施坚雅"）*Marketing and Social Structure in Rural China*，*Journal of Asian Studies*，1964－1965. *Cities and Hierarchies of Local Systems*，*Studies in Chinese Society*，Arthur Wolf ed.，Stanford：Stanford University Press，1978. 中文介绍可参见王铭铭：《逝去的繁荣》杭州：浙江人民出版社，1999年，第37页。费正清：《美国与中国》，第二章"集市社会"一节。见注⑱。

⑱费正清：《美国与中国》，第四版，张理京译，北京：世界知识出版社，1999年，第27页。John King Fairbank，*The United States and China*，Cambridge，MA：Harvard University Press，1948.

⑲《徐水县志》，民国二十一年（1932）铅印本。"四境纵横，宛然陈迹，且多坎坷，一遇烈风，尘沙迷目，雨后泥泞，群相裹足。路政之宜修，实属刻不容缓。交通除平汉铁路外，马路、汽车路，多付阙如。惟瀑河之水尚可行船，由安新直达天津。"出处同注②，第340页。

⑳费孝通：《江村经济》，香港：中华书局，1987年，第220页。"中国北方主要是陆路运输，代购或代销体系不发达。杨庆昆的研究说明了在村庄初级市场之上的典型的中国北方购销区域的直径约为一点五至三英里。更高一级的购销区域，包含六个基本购销区域，其直径约为八至十二英里。"

㉑黄云眉：《明史考证》，北京：中华书局，1980年，第二册，第581页。

㉒据霸州市信安镇附近的胜芳镇向阳街乐社会头胡德明（约1928年生）介绍，胜芳镇原也有10家音乐会。这两处都是目前经济最繁荣的乡镇。屯军"营伎"现象，自古有之。吴自牧：《梦粱录》："城内外创立瓦舍，招集妓乐，以为军卒暇日娱处之地。"

㉓清·刘崇本编辑：《雄县乡土志·地理第十》，光绪三十一年（1905）铅印本；台北：成文出版社，中华民国五十七年八月，《中国方志丛书》影印本。第114页。"开口村，一名丰乐村。居民多姓董，自元明迄国初，多显贵。有董宪周者，精柔术，至今村人多善拳勇。村中有旗民三十余户。"雄县开口村是以董氏家族为基本成员的村落（至今该村音乐会仍以董氏族人为主），但在满清时代，进驻了30余户旗民，使这一单姓村变为杂姓村。

㉔元·王结：《善俗要义》："郡守县令，民之师帅，非止办赋税、理词讼而已，务要课耕桑以厚民生、明教化以正民俗，方称朝廷之任之意。"出处同注⑩，第209页。

㉕赵秀铃：《中国乡里制度》，北京：社会科学文献出版社，1998年，第199页。

㉖明嘉靖十五年（1536）礼部尚书夏言《令臣民得祭始祖立家庙疏》："臣民不得祭其

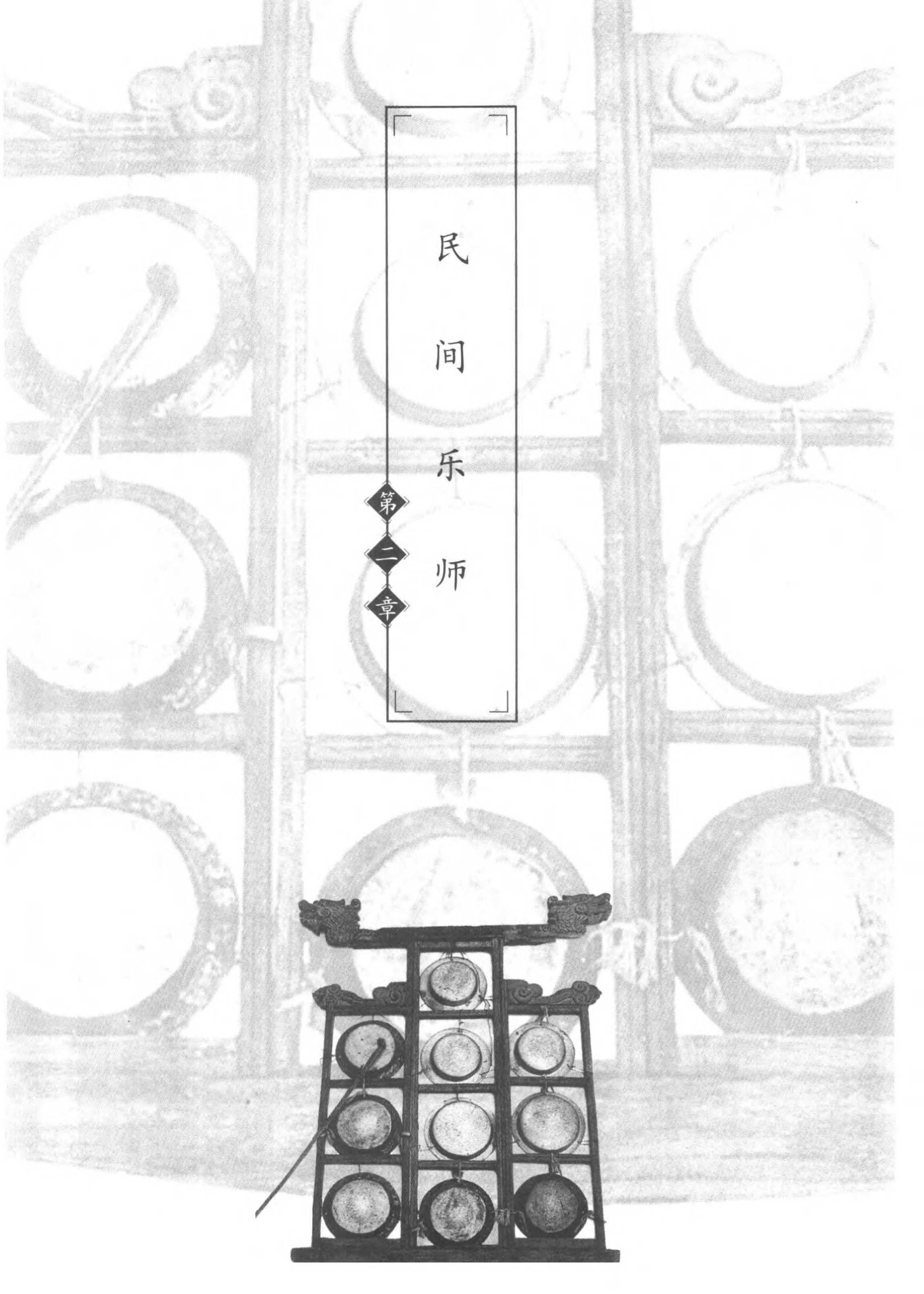
始祖先祖，而庙制亦未有定制，天下之为孝子慈孙者，尚有未尽申之情……乞诏天下臣民冬至日得祭始祖……乞诏天下臣工建立家庙。”冼宝干：《佛山忠义乡志·氏族》说：“明世宗采大学士夏言议，许民间皆得联宗立庙。于是宗祠遍天下……”引自周绍泉、赵华富主编：《95国际徽学学术讨论会论文集》，合肥：安徽大学出版社，1997年，第20页。

㉗宋太宗九年（984）诏曰：“访闻丧葬之家有举乐及令章者，盖闻邻里之内，丧不相舂，苴麻之旁，食未尝饱……何乃匪人，亲罹釁酷，或则举奠之际歌吹为娱，灵柩之前令章为戏，甚伤风教，实紊人伦。今後有犯者，并以不孝论，预坐人等第科断。所在官吏，常加觉察，如不用心，并当连坐。”“第科断”就是有关人员不许科举考试。《宋史》卷一二五，北京：中华书局校点本，1977年。

㉘金勋：《妙峰山志》：“光绪二十二、二十三、二十四年，慈禧太后传看各种皇会十三项，表演团体七十余堂，会众近三千人。”引自吴效群：《妙峰山：北京的香会组织及其“政治”活动》，《民俗研究》，1998年第二期，第14页。

㉙1995年9月在固安县召开的“首届全国民间鼓吹乐学术研讨会”期间，我们组织了邻近三家音乐会在屈家营表演。轮到屈家营乐社演奏时，会头林中树介绍：本会从北京智化寺学习而来，真正是“京音乐”！他力图使来自全国的学者和其他乐社相信，只有他们才是正统的、传承着来自京城古老文化的乐社。其实，他们只不过刚刚把几个年轻人送到智化寺学习。他的含糊其词，表明了民间乐师的这一典型心态。

㉚清·崇彝：《道咸以来朝野杂记》，北京：北京古籍出版社，1982年，第89页。



第二章 民间乐师

原书空白

杨荫浏认为，一个乐种构成的条件之一，就是它应具有几代以上的传人。[1]无论城镇的音乐雅集，还是农村的艺术结社，这确是立足于中国土壤的、衡量那些具有古老传统的民间音乐组织的一个重要标准。毋须说，一种艺术传统的存在应以大量从事这种艺术的艺人为前提，那么勾勒出一个地区中一个乐种的整体图景，就必须以乐社为单元，统计出从事这一艺术活动的成员数字，从而了解该乐种的整体分布情况。我们常常笼而统之地谈及民间鼓吹乐社的普及，却往往忽略乐社成员的造册登记而提不出具体的数字，因而无法掌握实有的规模。具体详尽的统计，则是件细致繁难的工作，但却是最有说服力的凭据。统计结果常常呈现惊人的面貌，使其得以矫正许多流行的说法和先入之见。

另外，若欲说明从事着同一艺术实践的会员们的那些具有

显著共同性、恒常性的行为模式，或者说各个乐社共同具有的艺术准则、道德标准、行会制度、信仰范型，以及这些习俗在该成员的个体行为中发挥的作用，就需从民间乐师的“才术德业”诸方面，深入考查其心智结构和师承背景，剖解乐社的组织结构，进而解释：何种样式的构成基因，何种样态的个人素质，具有如此强劲的凝聚性，支配着冀中平原上村村店店的乐社长持不懈。

一、会员统计与年龄分段

需要说明，下表列出的55家乐社会员的登记情况。我们采访了近百家音乐会，这个数字仅能反映基本情况。由于多种原因，仍有部分乐社尚未采访；即使已采访的乐社，也因会员叙述时的遗漏而未能全部登记。所以，该地区实际的会员数量，应远远超出于此。采访对象限于“音乐会”、“南乐会”与“吹打班”的会员。除个别例外，均不列入。②

另有一种情况，高阳县北龙化乡北龙化村音乐会的会员，上表未列。该会谱本第二页，抄有一份记于1980年的“音乐会全体人员”名录。这是十分难得的、由乐社成员自己统计的会员名录，可以说明上世纪80年代初该会会员的情况。

表：2—1　五十五家音乐会会员统计表

地市	县市	音乐会所在乡、镇、村名 \ 年龄分段	70岁以上	60至69岁	50至59岁	40至49岁	30至39岁	20岁以下	年龄不详	会员总数	活动现况	登记日期年.月.日
保定市	安新县	王家寨乡郭里口	2	11		5			3	21人	正常	1993.7.9
		关城乡关城村	2	17	8	8	3	7		45人	正常	1993.7.10
		刘李庄乡大马庄	4	13		9	4	6		36人	正常	1993.7.11
	雄县	张岗乡韩庄	10		1	7	8	2		28人	正常	1993.8.3
		张岗乡南庄子	1	6	5					12人	瘫痪	1995.1.18
		张岗乡开口村	3	6	4	2	5	2		22人	正常	1995.1.18
		葛各庄乡葛各庄	5	4	3	5	5			22人	正常	1993.8.4
		小步村乡西安各庄	5	5	3	3	1			17人	瘫痪	1993.8.5
		米北乡米黄庄	2	6	3					11人	瘫痪	1993.8.29
		北沙口乡北沙口村	4	10		1		8		23人	正常	1993.8.31
		孤庄头乡孤庄头	4		3	1	5			13人	瘫痪	1994.1.28
		西昝乡北大阳村		6	2	3			1	12人	瘫痪	1995.1.20
	涞水县	义安镇南高洛北乐	6	3	5	7	3			24人	正常	1993.9.14
		义安镇南高洛南乐	1	9	11	3	1	1		26人	正常	1993.3.11
		义安镇北高洛北乐	2	7	6	3	2			20人	正常	1993.3.11
		王村乡赵各庄	3	6	3	5		5		22人	正常	1993.9.19
		胡家庄乡北茹河村	1	4	8					14人	正常	1996.5.28
	定兴县	定兴镇北侯村	1	3	9	2				15人	正常	1996.5.16
		易上乡易上营	2	10	3	3				18人	正常	1993.8.12
	高阳县	南龙化乡南龙化村	5	5	2	7	3	3		25人	正常	1993.7.9
		赵堡乡延福屯	2	1					约14	17人	瘫痪	1993.7.9
	徐水县	大寺各庄乡东于庄	1	3	7	7	5			23人	正常	1995.2.25
		大寺各庄乡北梨园	2	6	5	3		6		22人	正常	1995.2.15
		大寺各庄乡高家庄	4	2					约30人	36人	正常	1993.9
	易县	桥头乡陈旺村		6	2	3	2			13人	瘫痪	1995.2.8
		桥头乡北桥头	2	3	2	3		8		18人	正常	1995.2.8
		裴山镇东白涧	2	1	4	4	2		1	14人	正常	1995.4.15
		易州镇西范村	6	3	1				1	11人	瘫痪	1995.2.7
		流井乡马头村	1	3	5	2	2	1		14人	正常	1995.2.9
		流井乡流井村	1	4	3	2	2			12人	正常	1995.2.8
		高村乡神石庄南会	1	9	1			2		13人	正常	1996.4.24
		高村乡神石庄西会	1	6	8		2			17人	正常	1996.4.24
		高村乡神石庄东会		7	1	4				12人	正常	1996.4.24

地市	县市	音乐会所在乡、镇、村名 / 年龄分段	70岁以上	60至69岁	50至59岁	40至49岁	30至39岁	20岁以下	年龄不详	会员总数	活动现况	登记日期年.月.日
北京市		大兴县长子营乡北辛庄	2	5	3	3	1			14人	正常	1994.4.7
北京市		通县马驹桥镇史家村		4	5	5		1		15人	正常	1994.4.7
天津市	静海县	东滩头乡南元蒙口		3	3	8	4	3		21人	正常	1994.5.21
天津市	静海县	子牙乡小黄庄	3	3	4	2	4	7		23人	正常	1994.5.21
沧州市	任丘市	辛安庄乡辛安庄	5	4	5	5	4	8		31人	正常	1993.7.2
沧州市	任丘市	辛安庄乡东姜村	3	1	2	10	5	6		27人	正常	1993.7.2
沧州市	任丘市	出岸镇东良淀村	5	9	1	7	3			25人	正常	1993.7.3
廊坊市	安次区	旧州镇南汉村南乐	6	9	1	1	2	5		24人	正常	1993.7.17
廊坊市	安次区	旧州镇南常道村	1	5	1	1	3	6		17人	正常	1993.7.17
廊坊市	霸州市	中口乡高桥村	2	2	4	2	1	3		14人	正常	1994.4.12
廊坊市	霸州市	信安镇张庄	1	5	4	4		13		27人	正常	1993.9.5
廊坊市	霸州市	信安镇英明街	2	5	2	2		3		14人	正常	1995.3.6
廊坊市	霸州市	胜芳镇向阳街	1	5	3	7				16人	正常	1994.4.10
廊坊市	文安县	高头乡蔡头村	2	5	3	6	2	3	2	23人	正常	1993.8.4
廊坊市	文安县	史各庄南疃村		8	9	3		2		22人	正常	1993.8.5
廊坊市	文安县	滩里乡西滩村	3	6				8		17人	正常	1994.5.20
廊坊市	文安县	左各庄福新村	2	7	5	3	4			21人	正常	1994.4.11
廊坊市	永清县	里澜镇北五道口	3	4				6		13人	正常	1993.7.9
廊坊市	永清县	曹家务乡大良村	2	1		1			4	8人	正常	1995.3.6
廊坊市		固安县礼让乡屈家营	1	8	3	3		2		17人	正常	1994.8
廊坊市		大成县旺村乡西子牙河			9	4	6	2		21人	正常	1994.5.20
总计			136	303	187	83	103	139	53	1104人		1993.7至1996.5
年龄段总数百分比(%)			12.3	27.4	16.9	16.5	9.3	12.6	4.8	正常率85%		

表:2－2

音乐会全体人员

老会员:刘彦卿 81 岁　梁奉章 74 岁　梁慎仪 73 岁　梁续康 73 岁

云锣:梁章通 73 岁

笙:刘彦宗　梁云田　梁家宗　梁　贵　梁章年　梁　求　梁　锋　杨文显　杨宜寅

管:梁　风　梁全善　梁　木　王长根　刘东亮　刘宝祥　梁香茹　刘爱民　杨五合　刘双庚　王增良　梁黑桃

笛:杨正国　梁考文　王拴柱　梁长云　王季田　王玉秋　高　虎　梁　安　梁老内　梁黑子

胡琴:刘金相　梁建社

武场:梁慎久　刘永华　梁南元　梁保京　刘曙光　梁俊杰　梁法章　梁慎春　梁陶气　梁益民　王春庆

一九八零年七月二十日

从会员的年龄分段统计来看,人数最多的集中在 60 岁至 69 岁的年龄段,占总数的 27%强。据采访所感,这个年龄段的会员,大都是各会中坚,他们在传统文化氛围较浓厚的环境下授业承艺,普查中大量的被采访者是他们。

70 岁以上的会员,部分仍是乐社的“骨头”,但大多身体欠佳,较少参加一般“出会”。这批出生于 20 世纪 20 年代的会员,保持的传统最为厚重。他们了解音乐会的各类情况,从演奏到乐器、从术语到宫调、从韵谱到诵经、从会史到师承、从民俗到宗教,几乎包括我们所欲了解的全部内容。少年习艺时,他们受过严格的传统教育和培养。他们的师傅们,则更是全面保持传统音乐知识的师长,因此所继所承,就可能本色未改。

归纳上表统计,每一乐社的会员,多分为三个年龄层,也就是三代人。第一代人的年龄在 60 岁以上,第二代人的年龄在 40－60岁之间,第三代人的年龄在 20－40 岁之间。按此年龄段的分布计算(年龄不详者不计):

60 岁以上的会员,占总数的 39.8%;

40－60 岁之间的会员,占总数的 33.5%;

39岁以下的会员，占总数的23.9%。

虽然从统计中，可以看到会员的年龄构成偏于老龄化，但从年龄段的总体分布中，仍然可以欣喜地发现：传统艺术的传承，并非如普查之初曾有的隐忧和想像的那样，因上世纪的十年浩劫而中断！并非如某些传统的行当那样，出现了整整一代人的断层，甚至出现彻底的断裂而难以为继。40－60岁之间的会员，仍占相当比重。他们正值旺岁，年富力强，担负着乐社正常主持的诸项活动。

20世纪80年代以来，乐社相继恢复，老“管会”们首先想到的重要举措，就是培养新人。因此许多乐社里出现了一批年轻人，他们给音乐会的发展带来希望。上表标明“瘫痪”已不正常活动的会社，均少有40岁以下的会员。

上表显示，各会人数，大部分在20人左右，最多的40人以上，最少的也在10人以上。几个人数众多的乐社，给人印象殊深。如赵北口（35人）、关城（45人）、大马庄（36人）、辛安庄（31人）。会员们一落座，有五六只管子，七八攒笙，三四支笛子，十几个打击乐手。如此大型的乐队编制，气势壮观，音响宏阔。一个村落竟有三四十个乐手，相当于一个城市专业剧团的乐队，这个数目相当可观。音乐在民间的普及程度，不可不谓广矣。

较为少见的是，一个村社中有几家音乐会。如神石庄，一村之中竟有三道音乐会。更值得一提的是，南高洛村的音乐会有24人，同村南乐会有26人，与该村屋宇相连、原为一村的北高洛村音乐会有20人，也有一个近20人的南乐会。两村人口共计4300人（南高洛村人口2600人，北高洛村人口1700人），竟有这样四支、总人数近百人的笙管乐队，岂不壮哉！春节期间，四会相集，拜会游村，贯道盈衢，声势啸空。③

文化地理学的研究证明,地理环境在很大程度上制约着一种文化现象的生成和发展,它以或明显、或隐秘的方式折射于当地的文化现象之中。[4]音乐会的规模与京畿的地理环境密切相关。千里平畴的冀中平原,适于大村舍的建立。村村店店,户口浩繁,盈千逾万,几百人的村庄都算小村。村庄布局,多是树木掩映,院落毗连,屋舍相邻,地无余隙。只有这样人口众多的村落,才能产生这样会员众多的会社。"平原地区村落较大,人口也多,这对于集社性的鼓吹乐班的形成、发展,无疑提供了某种先决条件。事实上,多数鼓乐社是以村镇、家庭为单位组成的。"与京畿地区几十人编制的笙管乐队"形成对照的是,在陕北黄土高原,每个吹鼓乐队至多四人,因为那里村落小,人口分散,要凑起七八个人的乐队相当困难。"[5]显而易见,比之"七沟八梁一面坡",居住山区的山西、陕西民间笙管乐队来说,地处平原的音乐会,无疑得地利之便,为聚集结社、传播普及,提供着极为有利的条件。

二、血缘宗族关系与艺术师承关系

如果把会员分为三个年龄段,观察会社的构成关系,不难发现:前一代人基本上就是后一代人的父辈或师长,后一代人就是前一代人的子孙或门徒!师承关系十分明确,辈份之别也一目了然!

明确了会员的年龄分段并未出现明显断层之后,接下来需要探讨的是:为什么音乐会的传承,经历了20世纪的多次战乱、动乱之后,仍然一脉赓续、如此顽强、牢固地维系着?应当证明:这一代人承继着另一代人之间的纽带,何以具有如此强的凝聚

力、足以抵抗社会大动荡而代承其业,历时不辍?

对会员的造册登记中,单列一行艺术师承关系与家族血缘关系项。按照这项统计逐一解剖各个乐社的构成基因,即会员间的相互关系时发现:每个乐社的成员之间,都带有极其强烈地血缘宗族性。一个居住着几族大姓的农村村社之中,乐社成员常常就是由这几个大姓家族的男性成员构成的,父子关系、爷孙关系、兄弟关系、表亲关系、叔侄关系,样样俱全。下面抽取几例,列成会员间的血缘宗族关系与艺术师承关系的纵向表格,以便观察。

(一)南高洛音乐会会员的血缘关系与传承关系 从下表可以看到,会员之间,具有密切的血缘关系,全部会员分属于"何、蔡、单、李"四大家族。只有大部分已经故去和现已不在会的陈氏、孙氏族人,以及姓李而在血缘关系上不属于以李树同为代表的李氏家族的李廷刚是个例外。李廷刚原住村东,入南乐会,后举家迁居村西,遂入北乐会(该村北乐、南乐二会,有地域划分因素)。如果不计这几个例外,则可以说,该会会员,全部具有亲缘关系,用他们自己的话形容:"是一家子"。

谈到乐社的传承,管会人之一蔡安说:会里老人有一条不成文却成规的"家法":决不允许老一代人传下来的音乐,断在自己这代人身上。即便家里儿孙不情愿学,不喜好音乐,族中长辈,也要以"家长"的面孔和权威,至少强迫其中的一个学习音乐。因此代代相传,不会中断。蔡安的豁达和对前景的乐观,我们始料未及。

表:2－3　南高洛音乐会会员传承关系表

	蔡姓家族								
第一代			蔡德翟 管事 蔡安 太伯伯	蔡德清 蔡老平 管子	←兄弟关系				
				↑父子↓关系					
第二代	蔡露 蔡森 蔡山 为叔伯 兄弟	蔡露 笛子	蔡森 管子 文坛 1959年 去世	蔡山 云锣笛 1960年 去世	蔡鹏 管子	蔡明 笙 50年代 去世 蔡福祥 的养父			
		└兄弟关系┘							
	┌叔侄关系┐			↕父子关系	┌兄弟关系┐			┌叔伯兄弟┐	
第三代	蔡永春 文坛管 1990年 去世	蔡水 77岁 笙 师从 何进财	蔡福礼 文坛 1963年 去世	蔡福忠 笛子	蔡福来 管子 1989年 去世 时70岁	蔡福祥 文坛 1978年 去世 时70多	蔡福同 鼓笛 1992年 去世	蔡福全 管子 1991年 去世 时79岁	蔡福顺 管子 1988年 去　世 时79岁
		↑父子↓关系	↑父子↓关系	↑父子↓关系	↑父子↓关系			↑父子↓关系	↑父子↓关系
	蔡安 52岁 云锣 文坛 曾祖父 蔡德清	蔡永长 42岁 笙 蔡永国 35岁 云锣 师从 父亲	蔡海增 52岁 文坛 师从 蔡福祥 蔡森之 孙蔡恒 外孙	蔡玉润 40岁 管子 师从 蔡福全 蔡山之 孙	蔡印 48岁 武坛 现退会	蔡然 44岁 文坛 师从 蔡福祥 蔡山	蔡福民 48岁 云锣 师从 何清	蔡舒 45岁 云锣笛 师从 阎文玉 1991年 退会	蔡金 48岁 管子 师从 父亲 现住 定兴县
			└同一曾祖父，同宗叔伯兄弟┘						
第五代					蔡廷文 41岁 老爷蔡 福祥	蔡国秋 18岁笙 爷爷 蔡福来	蔡廷纪 23岁 笛子		
						└兄弟关系┘			
					└叔伯兄弟┘				

	李姓家族		何姓家族	杂姓家族		
第二代			何进财 笙文坛 1958年 去世 时70多	何进美 鼓 1964年 去世 时60多	陈建和 管子 1975年 去世 时82岁	陈之春 笙
第三代	李珍 笛子 1929年 去世	李宝玉 文坛 60年代 去世	↕父子关系	何义 笛子 75岁 河清的 叔伯哥	孙秀峰 云锣 1947年 去世	
	↕父子关系	↕父子关系				
第四代	李叔同 管子 70岁 师从 蔡福全	李文斌 文武坛 去世 时64岁	何清 鼓笙 1995年 去世 时63岁 师从父亲	何建 笛子 63岁 师从 何进财	孙文启 70多岁 已疯	孙文秀 云锣 71岁 现在外
	↕父子关系	↕父子关系	叔伯兄弟		叔伯兄弟	
	李永强 管子 37岁	李春田 笙 32岁 何清外甥	何俊田 武坛 56岁 师从何清 何清侄子	李廷刚 笛子 43岁 与李姓 无血缘 关系	王积德 笙 77岁 现退会	阎文玉 笙 1998年 去世 时71岁 师从 何进财
		李福田 44岁 武坛				

	单姓家族							
第二代			单德 单老健 管子	单福田 管会人 1958年 去世		单常(单老乐) 鼓 1966年 去世 时年70多岁		
	师从何进财 ┌兄弟关系┐		↑父子 ↓关系					
第三代	单久生 笙 1993年 去世 时75岁	单久同 笛子 1993年 去世 时73岁	单茂亭 笛子 ↑父子 ↓关系	爷孙关系↑↓				
第四代	单玉德 51岁 文坛 师从 蔡福祥	单玉田 47岁 笛子 称单久同 为叔	单荣庆 54岁 2000年 去世	单伶 47岁 笙 点笙	单明 52岁 武场	单炳元 50岁 鼓 单玉德 称其为叔	单炳生 55岁 文坛 现移居 东北	
	└兄弟关系┘			└兄弟关系┘		└叔伯兄弟关系┘		
第五代：单学友、笙、20岁								

（二）其他音乐会会员的血缘关系与传承关系　世代相传的典型，还可用韩庄会头解永祥的家系说明。该会谱本扉页记写的辑录人中有“解福荣”之名，他是解永祥的大伯父。解先生曾任村长，具有很高威望，年轻会员多半师从于他。我们通过县文化局转达前往采访而提前到达之时，乐社成员未及准备，仓促招集。待大部分会员到齐，我们请求演奏，会员们却迟迟不肯，非要等到远住县城的解先生到达后才开始。这种令我们一度难解的、非他莫启、决不通融的等待，表明了会员对他的无尚尊重。解家成员几乎都是乐社成员，因此会员戏称音乐会是“解半会”。这一戏称，颇能说明解氏家族在会中的地位。

表:2-4　雄县张岗乡韩庄音乐会解永祥家传承关系表
(以解永祥为主。登记时间:1993年)

代序	辈份	姓名　年龄	专长
第一代	高祖	解祥茹	原音乐会会头
第二代	祖父	解东周	管子
第三代	父亲	解福友	笙
	大伯父	解福荣	云锣
	二伯父	解福恩	管子
第四代		解永祥 77岁	笙会头
第五代	三儿子	解秋禄 46岁	笙
	四儿子	解秋波 40岁	笛子
	五儿子	解秋颖 38岁	笙

高桥村的尚氏家族,不但是乡镇企业"宏声乐器厂"的主要成员,也是该村音乐会的主要成员。下面的表格说明,维系着以做笙为业的尚家手工工艺、代传其技的重要原因,必是血缘关系为基本条件。(见表2-5)

该地区的其它民间艺术组织中的血缘关系,亦同北乐会,特别包括女演员入班的民间戏班,甚至完全就是一家人。如雄县板家窝兼具戏班性质的吹打班。雄县最著名的南乐会大管子手张福才的家传关系如下。(见表2-6)

再以廊坊市安次区旧州镇南汉村南乐会为例。现有的老乐师属第二代人,第三代人则多是他们的子孙。(见表2-7)

表:2-5　霸州市中口乡高桥村尚家笙厂传承关系表

(以尚学智为主。登记时间:1994年)

代序	辈份	姓名年龄	专长
第一代	高祖	尚克志	做笙
第二代	祖父	尚振禄	管子、吹笙、做笙
第三代	父亲	尚景西1976年69岁时去世	管子、吹笙、做笙
第四代	大　哥	尚学增(65岁)	管子、吹笙、做笙
	二　哥	尚学林(57岁)	云锣、做笙
	叔伯哥	尚学芝(49岁)	铙、钹、做笙
		尚学智(48岁)	吹笙、做笙
第五代	尚学增之子	尚立山(32岁)	管子、做笙
	尚学林之子	尚宝营(25岁)	吹笙、做笙
	尚学智之子	尚宝旺(25岁)	云锣、做笙

表:2-6　南十里堡张福才先生一家传承关系(登记时间:1993年)

代序	辈份	姓名	年龄	专长
第一代	祖父	张凤和		大管
第二代	父亲	张景连		大管
	大伯父	张景深		大管、唢呐
	二伯父	张景路		大管、唢呐
第三代		张福才	82岁	大管原会头
第四代	小儿子	张长年	28岁	大管

表:2-7　廊坊市安次区南汉村南音乐会传承关系表(登记时间:1993年)

<table>
<tr><td colspan="9">第一代高隆喜(1963年去世,是年65岁)</td></tr>
<tr><td rowspan="2">第二代</td><td colspan="4"></td><td>兄→</td><td>←弟</td><td>兄→</td><td>←弟</td></tr>
<tr><td>父亲</td><td>阮福庆
65岁
笙武场</td><td>郭文伦
67岁
笛子</td><td>邢文俊
65岁
笙</td><td>缑文生
67岁
笙</td><td>缑文闽
63岁
笙</td><td>缑殿玉
77岁
海笛</td><td>缑殿行
70岁
管子钹</td></tr>
<tr><td rowspan="3">第三代</td><td rowspan="3">儿子</td><td rowspan="3">阮俊栋
24岁
管子</td><td rowspan="3">郭振中
40岁
笙
郭振杰
31岁
笙</td><td rowspan="3">邢殿福
29岁
笙、笛</td><td colspan="2">叔侄关系</td><td colspan="2" rowspan="3">缑文章65岁、翁子;缑文昭75岁、云锣;因病现不在会。缑文广65岁、笙钹;缑文伦67岁、笛子,在会</td></tr>
<tr><td>缑克喜
32岁
管子</td><td>缑克朝
24岁
笙海笛</td></tr>
<tr><td colspan="2">堂兄弟关系</td></tr>
</table>

以缑殿玉、缑殿行、缑文生、缑文闻、缑文章、缑文昭、缑文广、缑文伦为代表的缑氏家族，是全村的最大族姓。郭姓、阮姓、邢姓诸家族亦是大户，他们在乐社中起着举“族”轻重的作用。

潘光旦在《中国伶人血缘之研究》中写道：“因为气质的相肖，同下一些教养的功夫，便不难收事半功倍的效率。”家族传承“可以引来证明‘遗传比环境为基本’的说教。”⑥在近代学堂、学校教育制度普及之前，家族成员之间的传承技艺，是农村经济环境中最基本、也是最方便的方式。这方面与经济发展阶段相同的西方早期音乐世家一样，如大家熟悉的巴赫家族。正如潘光旦所言，庭户中的耳濡目染，父辈前的耳提面命，比之学堂教育更具事半功倍的优势。

（三）村落中的宗族比例 乐社会员的血缘关系无疑是村落成员血缘关系的缩影。为理解两者的同构状态，现把村民姓氏的构成比例统计若干。对乡村居民构成因素的解析，写作过的、论说过的著作，已呈现出清晰的学术线索，本文不想重复。本文所做的，是把音乐组织与所在村落的家族姓氏进行比较，以作会员亲缘关系的背景。现把一些村庄村民对乐社捐资记录中所列“在会”户数中的姓氏比例，统计如下：

表 2-8：涞水县义安镇南高洛音乐会　在会人家总数 277 户

（据 1990 年碑文）

姓氏	单	蔡	阎	何	李	张	衡	孙	王	陈	乔	穆	安	牛
户数	102	57	24	18	17	15	12	12	7	6	3	1	1	1
占百分比	36.8%	20.5%	8.6%	6.4%	6.1%	5.4%	4.3%	4.3%	6.8%					

表 2-9：涞水县义安镇南高洛音乐会　在会人家总数 259 户

（据 1997 年碑文）

姓氏	单	蔡	阎	何	李	张	衡	孙	王	陈	乔	穆	安	牛
户数	101	51	13	23	12	14	11	11	7	10	4	1	1	无
占百分比	38.9%	19.6%	5%	8.8%	4.6%	5.4%	4.2%	4.2%	8.8%					

表 2-10：涞水县义安镇北高洛音乐会　在会人家总数 147 户

（据 1990 年碑文）

姓氏	阎	李	张	陈	周	单	薛	刘	柳
户数	110	23	6	2	2	1	1	1	1
占百分比	74.8%	15.6%	9.5%						

表 2-11：涞水县义安镇南高洛南乐会　在会人家总数 65 户

（据 1918 年碑文）

姓氏	阎	单	张	王	李	赵	衡	穆	刘	解
户数	25	18	8	7	2	1	1	1	1	1
占百分比	38.4%	27.6%	12.3%	10.7%	10.7%					

表 2－12：涞水县义安镇南高洛南乐会　在会人家总数 83 户

（据 1963 年碑文）

姓氏	阎	单	张	王	李	赵	高	穆	刘	丁	段
户数	33	26	7	7	3	2	1	1	1	1	1
占百分比	39.7%	31.3%	8.4%	8.4%	12%						

表 2－13：易县桥头乡北桥头　在会人家总数 77 户

（据 1991 年碑文）

姓氏	杨	王	赵	娄	高	刘	任	周
户数	34	18	11	4	3	3	3	1
占百分比	44.1%	23.3%	14.2%	18.1%				

表 2－14：徐水县大寺各乡北梨园　在会人家总数 126 户

（据 1994 年碑文）

姓氏	高	刘	智	王	贾	李	田	张	吴	商
户数	82	19	10	4	4	2	1	1	1	1
占百分比	65%	15%	19.8%							

表 2－15：安新县赵北口镇南街音乐会　在会人家总数 260 户

（据 1990 年碑文）

姓氏	王	李	尚	张	徐	郝	袁	章	粟	吕	陈	范	薛	杨
户数	42	40	29	29	27	11	10	9	7	7	6	5	5	4
占百分比	16.1%	15.3%	11%	11%	10.3%	4.2%	3.8%							

姓氏	刘	孙	贾	滕	周	马	蔡	邱	殷	苏	季	宋	高	叶	邓	何
户数	4	4	3	2	2	2	2	2	1	1	1	1	1	1	1	1
占百分比	同姓氏 10 户以下者，占总数比例 27．6%															

上列统计，基本上反映出全村人口的姓氏比例。南高洛南乐会两幅相距45年的碑文，南高洛音乐会两幅相距7年的碑文，捐款户数，大致相同，各姓氏比例，也大体一致。说明在会人家的恒常性和村民构成的稳定性。以同一乐社不同时期的碑文作比较，得出的分析统计，应基本可靠。

南高洛音乐会分属“蔡、单、何、李”四大家族，表2-8、2-9的村民家族成员比例与表2-3乐社家族成员比例，情况相符。只有阎姓家族例外。其实，这个例外反倒证明了阎氏家族的主力不在南高洛音乐会的情况。阎姓成员，主要分布于北高洛和南高洛北面，北高洛音乐会和南高洛南乐会，均以阎姓成员为主，所以南高洛音乐会只有阎文玉（1998年去世）。

北高洛音乐会会员20名，阎姓会员14人，占总数的70%，与表3阎氏族人高达74.8%的比例相符。另外，李姓会员4人，陈姓会员2人。也与表中的姓氏比例一致。

南高洛南乐会有会员27名，阎姓会员13人，占总数的48%，与表4、表5阎氏族人38.4%、39.8%的比例相符。另外，单姓会员9人，张姓会员3人，刘、李姓各一人。与表中的姓氏比例相符。

北梨园音乐会有会员22人，高姓成员15人，占总数的68%，与碑文中高姓家族65%的比例相符。刘姓会员4人，其他姓各一人，与表中比例一致。

北桥头音乐会有会员29人，杨姓会员9人，占总数的31%，与碑文中杨姓家族44%的比例大致相符。

赵北口的村民构成，反映了杂姓聚居情况。只有王、李、尚、张、徐，五个家族达到10%以上。其他姓氏竟然多至23个。赵北口是安新、雄县、任丘三县交界处，也是白洋淀码头

之一，在现代公路网络形成之前，这里是重要的交通枢纽。不像南、北高洛这类内陆乡村，这里地处水乡，交通便利，因此人口混杂，绝非偶然，有自然环境的背景。

北高洛阎氏族人高达74.8%的比例，北桥头杨姓族人居于榜首达44.1%的情况，北梨园高姓族人占比例65%的情况，反映着村落由某一大姓族人构成基本成员的古老面貌。一般说来，村委会领导与乐社会头，多由这些大姓家族之一的成员担任。如：

北高洛村长：阎增焕；党支部书记：阎瑞才；会头：李俊兰、李廷起。

南高洛南乐会会头：阎凤池、单玉明。

北桥头的村长：杨春亭；会头：杨春安。

北梨园村党支部书记：智定生；会头：高秀山。

赵北口村党支部书记：李双乐；会头：李德罕。

社区生活中，决定重大事务、或者说是几大家族事务的重要位置，定由代表着几大家族利益的族人担任。因此，由社区精神派生出的乐社会规，就与乡约并无二致：具有共同身份和义务的成员，紧固内聚，相濡以沫，生死与共。

上表所列，仅是村落的家族比例，无法反映不同家族成员之间的通婚关系。如果再加上婚姻纽带，亲缘关系就几乎囊括了所有村民。即使没有直接的纵向血缘关系，也因子子孙孙的横向联姻，把亲缘网络延伸至每一家庭。

乔建中提出一个值得思考的文化地理学问题："这里交通相对便利，而且村与村之间距离不远，从实用功能讲，一个村的音乐会，可以为周围几个村服务。然而，事实与此相反，很多村都有自己的音乐会，有些村甚至有几道。这样，音乐会的

分布状态，呈现了十分‘密集型’。这又是为什么?”⑦

分析了乐社会员和聚落村民的血缘关系，可以发现，虽然移民迁徙和八旗分封，使京畿村落呈现杂姓聚居状态，但聚家族于一方的基本性质，没有改变，只是冲淡、掺杂了单一家族的构成。聚居者对家族事务，有自己办理、不靠外援、排斥外来力量干涉的倾向。这不仅反映在经济利益上，也反映在文化需求上。村落既是相对独立的经济实体，也是相对独立的文化实体。如同不超出正常商品消费就不走出村落的经济模式一样，文化实体中的成员，也渴望拥有自己的礼俗服务社团，提供所需的文化服务，满足自家人的文化需求。足不出村，百事周足。

解释为什么不请外村乐社办理白事，非要组建乐社时，村民常常回答：一是花钱多，二是觉得别人不认真。如果有自己的乐社，由乡亲邻里主持，既节约钱，事也做的认真。蔡头村村长说：“请外村音乐会做白事，还得伺候他们，自己的勤俭节约。”

这些回答反映了村民排斥他村人介入自己生活秩序的观念，反映了对自家成员做自家事才有的信赖。这是曾经集经济、文化、教育、甚至防卫于一体的宗族聚落封闭性的典型表现。当然，也源于节简意识。另外，偶遇葬礼，尚可聘人请会，历年春节，就是有再多的钱也请不来他人为你助兴，因为别人也要过大年。只有本村人才能在本村人最需求的时候，送上吉祥，两利两便。有家自己的乐社，多么方便!

神石庄一村之中有三家音乐会的情况，可说是自办家族事务的典型表现。按常理说，一个千把人的村落，一家乐社，足以把节日庆典搞得热闹红火，也足以满足村人的葬礼之需，何

必重复建制，各立门庭？这不但不节约，反而是浪费。登记各会会员，三社会员不同的姓氏，解答了我们的疑问。三家音乐会，分别简称南会、东会、西会。西会姓史、东会姓郭、南会姓傅的占大多数。三家乐社，各有其宗。会员解释各会分立的原因时说：居住区域自然形成，与姓氏家族没有关系。说明这三支家族，因聚族而居形成了现有的区域划分，随着宗族意识的淡化，乡民们已是只知其域而不知其族了。正如费孝通所说，地缘关系不过是血缘关系的“投影”，⑧南会、北会、东会的地域之别，不过是聚族而居的表现形式而已。三个家族，遇有自己族人的葬礼时，各操各办，毋需他族之人越俎代庖。

如同宗祠各立祖宗牌位一样，村落中同宗族人或亲戚乡邻，需要自己的乐社为自家人的礼仪服务，这是音乐会不胜其多、层出不穷的重要社会背景之一。与受市场钳制确立数量多寡的吹打班不同，音乐会不是商业性组织，不受雇佣范围的市场调节制约，只要村人有条件，就可建会。麻雀虽小，但求其全，这是小农社会的特点。这一特点，应算是音乐会遍及民间的几项有利因素之一。

三、同宗村社的文化背景对传统文化的保护作用

上举数例说明，乡土社会的宗族血缘关系，在艺术结社中，体现得十分突出、十分普遍。每个村庄聚集着数以千百计的同姓族人，甚至村名就以某个大户的姓氏命名，一村中各个姓氏的村民，往往有着对共同祖先的确认。维护集团利益，便成为村民们共同恪守的规矩。在以小家庭为生产单位和以大家

族为居住环境的农业公社状态下，音乐会的组成便自然具有强烈的宗族色彩。血亲与近邻，血缘关系与地缘关系，交织交构。这种关系较之其他关系更具凝聚性，组织结构较为稳定，它使会员团结紧密，传承的危机意识也相对减少。

毋需说，文革十年是传统文化破坏最严重的时期，现以这一特殊时期中会员们保护祖传谱本、乐器、道具的事例，说明村落背景和宗族意识对传统文化的保护作用。

南元蒙口音乐会的会头李俊明（约 1934 年出生），于文革初期，在家中墙上掏了一个洞，把谱本藏入墙体，用泥糊封，使该会谱本得以保存。他说到，此件举措，暗地里通知了许多会里的老人。但他坚信，没有人会检举揭发。与此同时，当时在大队部工作的王储华（60 多岁，现该村“红白理事会”总理），利用职务之便，把该会的老乐器全部收藏，使我们今天仍然可睹很少见到的通体雕着梅花的管子和叶面上嵌着龙身的特大铙钹。两次采访该会的过程中，会员们总是谈及此事，言语中充满了对这两位老人的尊敬。

南高洛音乐会的蔡然（1949 年生），讲述了他在文革中保护《后土宝卷》的生动故事：文革初起，焚烧“四旧”，遍及全国。同村的单兴分，从乐社老师傅蔡福祥家中搜出一摞经卷，准备扔到烧“四旧”的火堆里。我趁他不备，从其手中抢过《后土宝卷》。当时第一个反映，就是跑到大伯蔡恒家。因为蔡恒出身贫农，也离现场最近。大伯藏好《宝卷》，我出来后，就再不怕了。我比单兴分灵活，打破了他的头，致使其再不敢较量。我后来外出当兵，1975 年复员回村，蔡恒已经去世。但此事，谨慎的父亲，并未告知儿子。我在他儿子蔡海增（乐社“文坛”宣卷人之一）家翻箱倒柜，但《后土宝卷》查

无下落。

后来我骑自行车去附近的河东聂村、东文泉、北义安、梨村、北白堡、田侯、龙泉、东关村寻找《后土宝卷》，均无成果。但仍不甘心，又回来在蔡海增家找。敲击柜子时，听着声音不同，发现柜底是双层。撬开上面一层，终于看到《后土宝卷》。当时真是高兴极了，如获至宝！

此事传出后，蔡海增的兄弟蔡延增，与他别别扭扭，闹了好一阵子矛盾。因为父亲分家时，这个带夹层的柜子给了海增。延增怀疑，除了《宝卷》，还有别的东西。既然把最好的东西藏起来，里面肯定还有值钱的东西。

叙述间，蔡然不断地说：我有种感觉，《后土卷》一定存在。或问：为什么会有这种神秘的感觉。答曰：我有一个信念，平时，蔡恒是个仔细人，文革中也未受冲击。所以我坚信，《后土卷》没不了！

再问：为什么一定要寻找《后土卷》？蔡然说：我心里一直想，蔡福祥等老一代师傅教了我们，这些老人过世的时候，我们还能不给他们念念？我们几个人“打小”一起跟蔡福祥学，对这个老卷有感情。

蔡然对寻找《后土宝卷》具有一种强烈的信念和也许只有农民才具备的执着意志。他把宝卷与少年时代的生活和对老师傅的亲切感情联系在一起，因此才能几次三番，持之以恒。所谓天道酬勤，终于金石为开。

这里，更应该钦佩那位细心到甚至对自己儿子也未轻易吐口、从而保藏住《后土宝卷》的蔡恒。他故去的时间，文革尚未结束。目睹了一场疯狂的老人明白，什么事情都可能发生。他悄然封藏了《宝卷》，也悄然别世。当执着的蔡然，终于拆

解开他为社区布下的这道哑迷时，村民们才明白了他那埋藏心底的、对村落传统的深厚感情。

东白涧村的王林（近70岁，自文革以来任村党支部书记，现退休）谈到村戏班的戏装时说：文革中不得不作作样子，拿出一些戏装烧了，但我把最好的挑出来，暗地里藏起来。那时，我是“村革命委员会主任”，说话算数。每年，偷着找几个老人，找背人、离村较远的地里，拿出来晒一晒。我给他们开工分（村长补充说：还给他们40元钱）。用这种办法，总算把老辈里传下来的东西保住。那时要是让人知道了，我连党籍也要被开除。冒很大风险！

福新村的党支部书记董钦增说：他们把祖传的周身绘有龙案的大鼓，用文革中最能体现其“战斗精神”的红色油漆刷涂，写上革命口号，用于庆祝“最高指示”的发表等“革命活动”，于是就再没有红卫兵敢把大鼓焚毁了。会员们采用了最时兴的变通办法，机智地使祖传的器物躲过浩劫。董钦增早年在音乐会击云锣，也是该会谱本的辑录人之一，与雄县北大阳村的党支部书记董新年（音乐会头管，该乐社谱本由他保藏至今）一样，他们不会把倾注着自己感情的谱本，投掷于焚烧“四旧”的火堆中。

易上营音乐会的刘福友（1952年任村党支部书记，1957年任高级社社长，1958年任人民公社书记）说：1952年取缔“反动道会门”时，音乐会未受冲击，因为老人去世，雇用吹打班要花钱。音乐会文明，无偿服务，老百姓崇信它。在那种把一切民间艺术组织混同于“封建迷信”组织的年代里，作为该村最早学习音乐的人之一，也是村党组织的领导人之一的刘福友，具有清醒意识，没有把音乐会打入另册。这就是许多乐社

甚至在文革期间仍然坚持活动而不受阻碍的社会背景。

时过境迁，上举事例，现在看来似乎并无惊人之处。但在自身难保、人人自危、甚至人们争先恐后地献出自家的不时之物、以洁自身的社会环境中，这些举动，确实要“冒很大风险”。这些事例，都非一人所为。村民们上通下达，形成了一道无形的对传统文化的保护网。因此说，没有那种使其敢如此行动的群众基础和社会氛围，他们断不敢为。

今天的人常常关心，文革期间，作为“老封建”（会员们常用的戏语）的音乐会处于何等状态，它为什么能够生存下来。正如会员们的解释：“会里的成员是一大家子，谁一家人整治一家人?”文革中并非没有儿子与老子划清界线的情况，但决无因为老子是乐社成员而如此的情况。可见，同宗家族对自己成员的保护，相当程度上保障了乐社的持续存在。

乡村行政长官与宗族家长合而为一的情况，在人类学的个案调查中不乏其例，行政长官与乐社成员、甚至会头香首，合而为一的事例，在京畿音乐会中，更是屡屡可见。作为一村行政长官又身兼会头的人，对保护乐社起到的作用，更是举足轻重。上述韩庄的解永祥、南元蒙口的王储华、东白涧村的王林、福新村的董钦增、易上营的刘福友、北大阳的董新年、小黄庄的李宝砚，或任一村之长，或任支部书记，有着出身乐社的背景和对乐社的感情，作为父母官，他们不会做出危害乐社的决定。

因此可以说，当漫卷整个中国的政治狂飙，吹到了以同宗家族为基本单元的农村村社，刮到了以亲族戚属关系为构成因素的民间乐社，便遇到了这种机体的有效反弹，从而大大削弱了它的势头。那些视传统为“四旧”，划两派为敌仇的“革命”

观念，遇到了“重师尊、奉祖先、睦宗族、和乡邻”（北大阳、葛各庄乐社谱本序言）的传统观念，便大大冲淡了它的火药味。诛连九族的恐惧，唇亡齿寒的史鉴，使得每一个家族的成员，都不敢擅自做出危及与自己命运相连、休戚与共的亲属们的“大义灭亲”劣举，却做出了隐蔽亲朋好友从而保护传统文化的无畏善举。

当然，不能否认文革对音乐会传统的巨大破坏，许多祖传的谱本付之一炬，精良的乐器砸抄焚毁，精美的道具毁于一旦（这些行为大部分是宗族观念较淡、“革命”观念较强的年轻人所为），但较之城市中的文化浩劫，仍然有相当数量的谱本、乐器、道具保存下来，也算不幸中之万幸了。这不能不说是民间乐社构成中的血缘关系所起的巨大作用。

大部分会社在文革期间，被迫中断活动。自上世纪 70 年代末，音乐会相继恢复。在短短十几年间，复兴的速度之快，致使我们的采访到了疲于奔命的程度。恢复的举措，常常是由乐社的老人们，也就是村中的同宗长者们的商量建议下，才进行筹办。由于有近似族长式的同宗长者的号召，晚辈的后生们，即“子弟兵”们，才能真心响应。

开口村音乐会有 22 人，董姓会员 15 人。据“开口村修复董庙筹委会”印制的“致族人”的公开信说：原村中董氏家庙建于明代孝宗弘治十四年（1474 年），庙门楹联写有：“派衍藁城六百载，支分雄邑四千家。”正殿门眉悬挂清代瀚林院大学士董其英（董家祖先）所书横匾“董氏家庙”，字迹遒劲凝重。庙内挂十六盏彩灯，廊下悬八盏纱灯，院中石碑贺匾、金制万人球，均为朝廷院府贺送。庙内供奉着皇帝的封官圣旨、元帅将印、历代谱牒。更加“明视三间，暗窥九室”的庙宇，挺拔

参天、枝繁叶茂的苍柏，成为该村最值得自豪的古迹景观。直到文革毁庙，清明祭祖，庙前鼓吹唱戏的传统，绵延未断。这是原乐社最主要的活动项目。会员们十分自豪地说：自元代开国元勋之一、董家始祖董俊（任龙虎将军、左副大元帅）始，董家后裔在历史上出了多位“文官武将”，族谱代代续修，祖泽远被。为纪念先辈，1994年，该村组建“修复家庙筹委会”，印发宣传品，四处募捐，希望重建“董氏家庙”。与此同时，音乐会恢复活动。因此，会员所说的乐社活动的主要目的，就是为实现这一光宗耀祖的举措而宣传的话，也是由衷之言。由董氏族人为基本成员的乐社，恢复的主要动力和活动目的与崇祖敬宗精神紧密相连。这样的组织结构，坚如磐石。

中国的封建体制，是种带有浓厚血缘宗法制的社会结构。古老的华夏民族，从原始的生殖崇拜转为祖先崇拜的时日，表现出清醒的、国家意识的理性色彩，这些观念体现在儒家“君君、臣臣、父父、子子”的伦理学说中。按此伦理设计的国家秩序，“国”便是“家”的放大，“家”便是“国”的缩影。逐级放大的金字塔型等级制度的基础，便是血缘宗法制。同样，介于国与家之间的、按同类框架和原则组建的各类社会团体，亦按相似律而有可比性。在这些社会组织中，尊祖敬宗、孝父忠亲的观念，成为普通参与者最重要的行为准则。子承父业，作为行规，无疑是“家天下”的君权世袭制度的衍生物，而落实到社会组织中，对祖先威严的强调，直接体现为后代对家传技艺的维系使命上。“父为子纲”、“忠孝为本”的道德准则，成为戒律，渗透在一代一代传人的精神生活中。

乐社的主要活动是岁时节日和葬礼典礼。岁时节日是以农业为主的村民对五谷丰登的祈盼，而葬俗典礼则是祖先崇拜的

遗风旧制。可以说，乐社每一次向去世的老人送别，无疑都成为这一特殊历史环境中，以崇重家长的宗族观念向在世的儿孙们再次发出的召唤和告诫。

因此，当建立在血缘宗法制基础上的社会组织以及相应的社会经济结构未曾变化之际，以血缘纽带把成员凝结一体的技艺传承，尚不会出现危机。宗族的长首、乐社的乐长，把技艺传给下一代，也把传艺的使命，庄严地交给儿孙们。这便是时至今日，依然可在民间看到古传技艺的社会基础。

由此亦可断定，传承的断裂，只能发生在这些艺术会社生存的乡村经济结构和组成结构发生变化，当然是由国家制度的改变以及相应的意识形态的改变派生而至的时代。这便是近代发生的情况。

但是，只要有聚族而居的乡村存在，只要传统伦理仍发生影响，那么深远的血缘宗族制，尚不会因生产发展所刺激的经济制度的变化而立刻动摇。但这种变化的节奏，已随着新的传播媒介的普及而日益加速着。如果充分利用家族关系这一有利因素，定将对传统音乐的传承与发展起到积极作用。有着一大批老乐师的带动，只要政府机构保持宽松的文化政策并鼓励民俗活动的正常发展，音乐会的传承仍有社会基础。

四、乐师的文化素质

郭乃安在《音乐学，请把目光投向人》一文中指出，研究音乐的目的，“不仅意味着在音乐学的研究中关注人行为的动机、目的和方式等，还意味着在各种音乐事实中去发现人的内涵……”[9]进一步说，应当通过音乐的研究，去认识传统音乐

的负载者——“人”在音乐传承中所起到的作用和传统音乐对其负载者——“人”所起的作用。问俗访民之间，常常感到，汉民族的深厚文化不单呈现在音乐形态中，还体现在这一音乐的负载者——民间乐师的个人素质上。

（一）谙熟乐谱 乐师们在少年时代就开始学习韵谱，基本方式是死记硬背，先背后喻。即先“打板韵谱”，再到乐器上“按声寻字”。他们都能背诵大段大段的套曲，且在记忆上分毫不差。这些套曲，少则十几分钟，多则一个小时。屈家营音乐会曾在“中央人民广播电台”录制可实际演奏的八套大曲。全部录音的总长量，达两个多小时。乐师们的背谱能力，可见一斑。我们参加过数次音乐会主持的、全过程至少两小时以上的葬礼，如向阳街音乐会的“净宅”仪式。整个晚上，连续演奏，共计四小时，乐师分两班，轮换演奏。这些曲目，全部背诵。这是几十年从艺生涯积累的功夫。

（二）娴熟演奏 学艺的年限标准，一般需三年两载，才可正式“坐棚”。许多人笃性精进，技艺精湛，往往被称为乐社的“骨头”。福新村的老笙师何敏谊（77岁）所用之笙，每根管苗的按孔处，已经磨得几近透明。其中功夫，可想而知。西安各庄张德华的老伴说，他学艺时，晚上睡觉也抱着管子，摸指位、背谱子。这不禁使人联想起唐玄宗上朝也手按玉笛背谱子的故事。古往今来，真正热爱音乐艺术的人，大概都有过这般痴迷的程度。郭里口的鼓师车福群，演奏中目光炯炯，神情超然。他的鼓法深沉，始则徐徐点来，继而扬槌大挝，抑扬顿挫中统领着全场的情绪。屈家营的冯月池（约1916年生），南高洛的蔡安，在舞铙动作中体现的刚柔并济的生命韵律，具有极高的审美观赏性。杰出的艺术感，使我们常常觉得，面对

的不是普通农民，而是真正的艺术家。[11]

（三）固定音高概念 记录许多老乐师的韵谱时发现，他们脱口而出的音高与实际演奏的音高，基本一致。就是说，他们具有固定音高概念。这里所说的固定音高，以音乐会的定律乐器为准。想来原因也很自然，他们所习乐器，是具固定律高的笙和云锣，管笛音律，随之而定。定律乐器的固定音高性能及对其他乐器的音律限定，当然也就使长年浸泡其中、且聪慧有心的乐师，养成固定音高概念。所以，他们一张口，也就自然以所熟悉的音高概念为标准。

（四）完整的结构感 大曲少则曲牌五六，多则数十，节奏渐紧，节节递进。这与西方音乐中一段结构中占主导的“板块式”固定节奏很不一样。甚至单独韵谱时，也以掌代板，严格遵循着实际演奏时的节奏趋紧度，决不会因无鼓钹的参与而妥协。

（五）粗通典坟 有些人写得一手好字，乐谱常常自抄。谱中的蝇头小楷，字体端庄，行距清晰。书头帖尾，常附感言。对后来者，修书累纸，深致殷勤。许多乐师，曾就私塾，行文交谈，典故频仍。延福屯的钱富友（约1913年生），韵谱时称自己“老迈年残”。最后相送，拱手作揖别礼，口中连称，“恕不远送”。用语颇为讲究。小黄庄的李宝砚，读过《论语》《大学》《中庸》，虽80高龄，仍可熟背《孟子》。解永祥也读过《论语》《孟子》。因有一手好字，张德华几乎成为该村婚丧礼仪中固定抄录“礼单”的执笔人。佛道经文，许多人更是朗朗于口。有些老人，虽不识文断字，却有超常的、甚至惊人的记忆力。元蒙口的会头李俊明，虽目不识丁，却能把整本的经卷背诵下来，且在背唱吟诵时，总是用手准确地指着经本上的

这段字句。据我们测试，离开经本，单独写出同样的字，他便不能认识。可见老人烂熟于心的，非但经文本身，且是这段经文在经本上的确切位置。

这种文化素养和相应的道德水准，自然表现在接物待人的礼仪上。会与会间，每遇新春，相互拜会，致帖通好，礼尚往来。淳古之气，溢于长笺短札之中。采访中，老乐师们总是厚相接待，以礼相款。有些人用语讲究，品格大度。谈起艺术来，他们神情爽拔，乐而忘倦。如数十次采访的解永祥先生，为我们析疑甄解，不惮劳烦。

乐师们对自己手中的艺术具有崇高的荣誉感。他们的共同宗旨就是，决不擅改祖传规矩。每首曲牌，老师傅怎样传授的板眼、怎样传授的阿口，要原样照搬，不逾绳矩。师傅导清流于前，传人续芳泽于后。音乐会的准则就是，不趋时务，越传统、越古老，越“雅气”、越“文明”。甚至老师傅教的持拿乐器的姿势，也要严格遵守。笙要执正，管要端平。行乐目不斜视，坐乐双目合瞑。出庙退观，先左后右。祭奠坐棚，不食荤茹。超度亡灵，不取分文。正是这些登堂入室、报庙请神、穿衣戴帽、站姿坐态的乐范礼规，养成了老乐师们的行为准则；也正是这些古传规矩，使今日的音乐会，仍然保持着古老“礼乐”文化的传统。

这就是我们所遇到的半农半艺的乐师们。他们通典籍、知礼法、美书札、善方药、崇简朴、揄人善。平日里，驱役田舍，执勤就劳。节日里，汇聚一堂，娱人悦己。虽然入社无宿饱之馈，出会无片文之酬，也乐此不疲。中华民族优秀的道德修养充分体现在他们中的许多人身上。与他们的相处，时时让困惑的现代人重感艺术的清纯与历史的激情。

五、从民间乐师的知识结构谈音乐文化类型

二十世纪80年代，中国音乐学界把印度式的、抑西方现代、褒民族传统的音乐文化政策，称为“隔离型”；把日本式的、传统与现代文化分而制之的方针，称为“分立型”；把中国20世纪形成的传统与现代融合的文化方针，称为“结合型”。⑪但就我们观察而论，所谓“结合型”，也只能是针对城市而言，那些分布于广大农村中的、几乎不与城市文化接触的民间乐社的实况，并非城里人想当然概括的那样。下面以几个调查项目的情形来说明这一问题。

(一) 音乐技术知识问答 我们曾对会员进行如下提问：

(1) 是否认识简谱和五线谱？采访过程中，因要测定固定音高，我们采用五线谱记写。许多乐师颇为好奇地看着这些“小蝌蚪”，大部分人说，他们第一次见到这种谱式。可以说，民间乐师识五线谱者为零。

年龄50岁以上的乐师，几乎不识简谱。仅有几个例外。朱家台张福贵（70岁、头管），曾把工尺谱翻译成简谱。北梨园的高金华（59岁、头管），把该会老谱本译成简谱。他说：从小跟乐社吹头管的父亲高老厚，学习吹管与韵唱老谱，文革时一度参加村“宣传队”，其中有人会一点简谱。当时“样板戏”的旋律，一定要用简谱唱，如用工尺谱唱“样板戏”，会被认为是“复旧”和对“革命文艺”的亵渎。因此可以说，几乎是在一种政治背景的压力下，迫使他学会简谱。1993年，由会里的老师傅高麦寿（83岁、吹管）韵唱，他将工尺谱译为简谱。他说，以自己的经验，应该把“尺”字译成sol，把“合”

字译成 do。他的这种经验和感觉，十分正确。但他说，老谱中的节奏，难以处理。因此，我们看到的简谱本，是他的第二次译谱。第一次译谱，他说因为“拍子过不去”，最后不得不丢弃。高金华勤于动脑，不但在演奏“样板戏”的过程中自学简谱，且尝试着把传统曲目译为简谱。当然，他译的工尺谱与简谱之间的对应关系达到怎样一种程度，是另一个问题。

原徐水县文化局干部任玉林（64 岁，现退休）讲述道：上世纪 50 年代中期，他组织该县 30 多家南乐会，一同演奏《骑兵进行曲》《大渡河》等创作的革命歌曲，1958 年应文化部邀请晋京演出，后被一位首长命名为“跃进吹歌会”的迁民村吹歌会，便在他的组织下，一时享誉全国。那时，他把许多民间乐师组织在一起，办简谱学习班。由于他与民间乐师们同吃同住从而建立的相互信任和深厚感情以及当时的社会氛围，乐师们对学习简谱没有抵触情绪，学习积极主动。但据我们在当地的调查，时隔 30 多年，他当年所教授的民间乐师，几乎没人继续再用简谱韵唱，甚至完全遗忘，仍然使用传统的工尺谱读唱老曲目。这种反拨，不是颇令人深思吗？

这一现象不仅发生在京畿，其它地区的民间乐师也是如此。笔者采访的山东济宁市民间乐师张殿中（77 岁，吹笙）说：上世纪 50 年代初，他曾参加过省艺术馆举办的、为期数月的简谱培训班。“我一直是糊里糊涂，怎么也不能把 do－re－mi 与笙上的工尺字对上，后来干脆不学了。”徐水县老乐师们对传统谱式的依赖与张殿中的话反映出的、中西两类音乐知识结构的不对接，以及由此引起的心理抵触，颇能说明特定的乐器和与之相应的谱式之间的契合关系。老师傅用工尺谱字传授乐谱，哪个字对哪一孔，一定不移，换成 do－re－mi，他们

便无所适从。

笔者曾将一段简谱给许多民间乐师，测试能否唱出，结果没有几人可以唱读。但是，对他们所熟悉的工尺谱，则是如鱼得水。我们所见年龄最小可唱工尺谱的，是北沙口乐社会头刘金玉只有七岁的孙子。他已经可韵五六首乐曲了（1995年9月“首届中国民间鼓吹乐学术研讨会”期间，略略长大的他还打着小钹，参加了该乐社为代表们的演出）。爷爷为鼓励小孙子学习唱谱规定：每唱会一首曲子，奖励一角钱！对于生活并不富裕、因而要求也不高的农村娃娃来说，这是一笔颇可解馋的酬金了。

（2）能否用ABC说出各种调名？因各乐社现已用校音器点笙调律，所以许多乐师可用西方调名说出所用乐器的调高。如史家村李连荣说，笙是“正E调”。实测正确。北辛庄的乐师说，两种笙一是E调，二是D调。实测正确。滩里村的乐师说：“大笙”是^{b}E调，“小笙”是F调。经实测，大笙确为^{b}E调，但小笙是G调。蔡头村的年轻会员说，“正调”等于E调。实测结果，正确。

究其原因，京畿的民间笙厂，已采用定音哨点簧调律，笙匠们例年到各乐社修笙点簧，所以会员们能准确说出自己的调高。但这并不等于会员们知道通行的ABC调高概念与实际音高的关系。就是说，他们只知道“E调”这个概念与所用乐器调高的关系，但并不知道“E调”与“D调”之间的关系。接下来的测试，便可说明。

（3）能否用ABC的概念解释“正调”“背调”的音程关系？单独提问“正调”是什么调高，大部分人能说出，进一步追究“正调”与“背调”相差“几度”，则无人能答。会员们解释

"正调"与"隔指调"的关系时说，"正调"比"隔指调"，"上搓一把字"。他们是用直观的、管子上的指位表述调关系，并不知道"音程"的概念。以正调的某字为基准，其他各调对准此字转入该调。正如杨荫浏转述的北京艺僧朗坤所说的转调口诀："正六、背上、越尺、皆凡"。即正调的"六"，对应其他三调的"上、尺、凡"。

会员们延用传统的宫调名称，解释手中的乐器指位，虽然道听途说一些新概念、新名词、新术语，但对这些术语的内含与相应配套的关系，尚未了解。一用这些新名词解释自己的宫调关系，往往错误百出。

另有许多乐社，甚至完全不采用可动唱名体系的移位式调概念，仍用固定唱名法。如向阳街的老乐师们，笔者向其提问各调关系时，简直不知用什么方法交谈，当然难以沟通。所以说，不掌握传统音乐的知识，根本谈不上记录这份宝藏。

(4) 是否知道交响乐？知道几个外国音乐家或中国近代以来音乐家的名字？乐师们的回答，含混不清。他们不知道交响乐与四重奏、室内乐的区别，也不知道独奏与协奏的区别。仅有的一点知识，来自电视节目。他们知道国外有这样一种演奏形式，其中的区别，则全然不分。年轻会员，了解多一点，但也知之甚少。对于那些城里人所熟悉、所膜拜的国外音乐家们的鼎鼎大名，他们大多不知、也不以为然。除了聂耳、冼星海这类革命作曲家外，至于刘天华、黄自、贺绿汀，他们多不知晓。对于聂耳、冼星海的听闻，并不是因为他们是音乐家，而是因为他们是国歌和《黄河大合唱》的作者。

（二）"局外人"的反思 上述的测试结果，不难得出这样的结论：分散在广大农村的民间音乐班社，或自觉、或不自觉

地形成了一种传统音乐文化的自我保护意识，因此也就形成了一道无形的传统音乐文化的保护屏障。这一点如同中国音乐学界所说的印度式、日本式的保护政策一样。因此，上述三分法的理论所说的中国音乐文化政策的结合型，主要是指、也只能是指城市音乐文化的类型。广大农村中民间乐师自觉不自觉地采取了一种封闭式的音乐文化方针，他们用自己的、传统的音乐文化填充自己的生活，并几乎不与外来音乐文化沟通。更有甚者，许多村的音乐会几乎不知道近在咫尺的村庄中存在着与他们一样的乐社，也不知道另外的乐社演奏着与他们一样的曲目。当我们希望复印他们视为祖传经典的乐谱时，许多会员表现出倔强执拗的不通容性。“谱本不出村”，是他们恪守的信条和会规之一。

然而，上述的封闭性，一旦浸透到他们学习音乐技术知识的观念中去，不移祖法的执拗性，变成排它的保护性；探源的困难因素，变成得窥原貌的有利条件；遗憾变成赞叹！

按照以往观念，或许会把这方面判为农民的保守性，不接受新事物的僵化知识结构。如果从积极的方面理解这一问题，这种“顽固”“保守”的观念，则是传统音乐文化得以持续保存的令人赞叹的心理素质！

延福屯的《音乐歌曲本》由钱富友抄于 1961 年。其中有序言一篇，颇能说明一个老乐师对自己的谱式所持的态度（为保持原貌，文中别字，按原样抄写，校改处加 [ ] 符号，以示区别。原文无标点，现加）。

如今，吾等所好音乐之曲谱，单用工、尺、凡、合字，和圈〇点·，而不翻成“刀、索”字母。当然，这里

面是有不符合现时代要求的缺点。（一）不能固定音阶。(二）不能（画）［划］好拍子数。（三）除非口传，不能使后学者（以）［一］目了然。但是，也有（他）［它］一定的优秀要点（一）每字念时，能分五音，圈点亦同。(二）如使用乐（俱）［器］奏乐时，在用法不同的字句里，容易找巧门，达到匀之和乐。(三）如（与）［遇］真正知音者，在宫、商、（缴）［角］、徵、羽五音六律中，便于运用千变万化、奥妙无穷的方式方法。

所以，我等保留以贯（串）［穿］，业已三百余年，尚能继传于后学。虽是这样，今后是否还有人继（绪）［续］学习？想来真是可惜可叹。可惜者，是清音雅乐可亦留传于延福屯也，可亦流传于全中国。可叹而叹者，是至今相继三百余年，幸未失传。由此以后，在这将要未灭的时期中，是否还有人学习，相传继后？尚在亦未可知也。

民间手抄谱本中，很少能看到具有比较意识、笔谈中国传统音乐的记谱法与西方乐理差别的文字，它出自一个真正的民间乐师之手，更是难能可贵。老乐师虽然讲了三条中国传统谱式的不足，但却用充分肯定的口气，又讲了三条传统谱式的“优秀要点”。其抑其扬，流于笔墨，自不待言。

为什么民间乐师不接受城市音乐家一度认为是“最准确”“最方便”的记谱方式？为什么民间乐师不接受城市音乐家一度认为是“更科学”“更先进”的术语概念？为什么民间乐师要用他们本来的术语解释手中的乐器所演奏的宫调关系？为什么钱富有认为只有工尺谱与他们所用的乐器之间才“容易找巧门”？他所说的“真正知音者”意味着什么？

简谱与五线谱在中国的传播史，已经经历了一个世纪。城市中的音乐工作者，无论是专业的，还是业余的，几乎都采用了这两种记谱方式，也相应接受了这类谱式所含的有量记谱观念。但时至今日，广大农村中的乐社，依然故我地使用着传统的指位谱，承传着这种谱式含有的观念，而且在价值观上，丝毫不认为这种谱式有什么“不科学”之处。20世纪50年代初，新音乐工作者，出于好心，十分热情地帮助许多民间艺人学习简谱。但时隔几十年，大部分民间乐师又都恢复到原有的谱式中。“局外人”的这份一厢情愿，到底带给“局内人”多少好处？“局外人”引进、浇灌、不溶于血的水，遇到“局内人”耕耘的肥沃土地，几乎全部付诸东流。那些曾让任玉林一辈的新音乐工作者们十分自豪的“教育”成果，全部随着那些“革命歌曲”的消逝而无影无踪。

对于传统工尺谱式那种备忘式的、具有即兴性、灵活性的特点，近年来的学者，多有论述。[12]音乐学家们，已经破除了许多僵硬的观念，能够从传统文化的角度来思考这类问题了。过去“新音乐工作者”对工尺谱抱以的“不科学”观念，现在看来，多少有点“不解其中味”的幼稚。

民间乐师自觉地用“原汤原汁”来化自己的“原食”。他们毫不动摇地认为：只有这种术语、概念，才能准确地解释这种音乐。他们固执地排斥所有的外来音乐文化，不论是西方的严肃音乐还是流行音乐，并充满优越感地认为，只有自己的音乐，最能令自己投入，最能抒发感情。只有自己的音乐，才是最高尚、最“雅气”的艺术。

交往、交流的增加，使乐师们逐渐接受和改变某些概念。点笙是项技术性较强的手艺，许多乐社没有点笙师，这就迫使

他们出门，接受别人帮助。通过这类商业交往，他们接受了已经用ABC来表达音高的、点笙匠们传播的调高概念。但即使采用一点西方术语，民间乐师也要把它化在自己的术语中。上举李连荣所说的“正E调”，就是典型事例。他一定要在“E调”之前，“画蛇添足”地冠以他们所熟悉的宫调术语“正调”的“正”字。这种称谓方式，反映了中国式的接受方式：即一定要把外来的东西融进自己的表达方式之中，一定要把外来的术语纳入本土的表述模式之内。

六、历代京畿乐户与今日民间乐师

在讨论过民间乐师在冀中地区如此普及的现状之后，接下来的问题自然是：为什么这一区域的民间乐师普及程度如此之广？致使该地民间艺术班社分布如此密集的历史原因是什么？

（一）“配户当差”与乐籍管理　为理清这一问题，还需从封建时代的“配户当差”制谈起。

封建社会管理百姓户口的制度，各朝代不尽相同，但“人户以籍与断”，即把各种专业的徭户分类，依据其所从事的行业（役籍）划分户口，则基本一致。略计有：承当军差的军户，建筑营造的匠户，煮海煎盐的灶户，牧马驰驿的马户，守洒皇陵的陵户，祷祝祭奠的僧户，培养生员的儒户，行医治病的医户，演乐献艺的乐户。[13]各家必须在户帖上写明户主的姓名、年龄、乡贯、财产、役籍（即属军户、匠户、乐户等），户下丁口数目及年龄、与户主的关系等。凡士农工商、军民医匠诸色户，均以所从行业，抄籍为定，役皆永充，不许擅改。“籍藏于部，帖给于民”。这样，藏于“户部”的民籍，藏于

"兵部"的军籍，藏于"工部"的匠籍，藏于"礼部"的乐籍等各种户帖版籍，都由朝廷的专门部门掌握，据以征调税粮和验丁差役。

值得注意的是，这些各具专长、各配籍属的徭户，并非平均分配在每个地区，由于各种历史的、政治的、文化的、自然条件的原因，许多特殊的行当，大量聚集在某一区域，从而形成了某一地区的某一特殊经济行业、某一特殊文化现象繁荣发展的局面。封建时代隶属乐籍的乐户，也是如此。无需说，帝王京都，是封建朝廷征调乐户最方便的地方，自然也就形成了天子脚下，京门近府，散见乐户较为集中的格局。

一般说来，隶属乐籍者，可分两类。一是供奉宫廷并由皇室供养的专职乐舞伎人，一是身处民间，待命应召，以备宫廷府县征调使役的乐户。后者常常是前者的主要来源。本书希望将其来胧去脉理清的京畿民间乐师的先辈，属于后者。历代乐户的历史沿革，本文暂不论及。那些亦名乐藉，但主要从事演唱舞蹈的专业艺妓，即在赵宋以降的商品经济中，流于市井，混为"娼家"的"女乐"，本文亦不涉及。[14]我们主要讨论的是，历代乐户怎样转化为今日的民间乐师。

明王圻《续文献通考·乐四》(卷一零四）载英宗天顺三年(1459年）十月，"选山西、陕西乐户赴京应役"，因为同年管理乐籍的礼部教坊司奏："合用二千余人，今本司止存乐户八百余。乞行南京并顺天等府、陕西布政司，乐户内选闲习乐艺者，送京备用。"[15]教坊司奏文提到的"顺天府"所辖乐籍，就是散布京畿、"闲习乐艺"、需要"赴京应役"的乐户。

(二）京畿乐户 原属顺天府辖管的现北京郊县和廊坊、保定部分县市的民间乐户存数，《光绪顺天府志》记录较详。

《光绪顺天府志·食货志三·田赋上》列出每县根据耕地数量所得的征粮额数，并以“摊入地粮得银”之数计算赋税额。再把各县的“留支”，即日常支出、所用何项，一一列出，其中包括县衙征调乐户所付“俸银”一项，即一般乐户的年收入。历史典籍中专门记载民间乐户的资料，如凤毛麟角，我们只能从此项“经济核算”中，窥见各县乐户的数量和他们一年中所付使役而得的经济收入。现将其胪列如下：

大兴县：吹鼓手八，每名银六两，银四十八两。
宛平县：吹鼓手八，每名银六两，银四十八两。
良乡县：吹手十二，每名银六两，银七十二两。
固安县：吹手八，银四十八两。
永清县：吹手四，银二十四两。
东安县：无。
香河县：吹手六，银三十六两。
通州与郭县：吹手八，银四十四两。
三河县：吹手六，银三十六两。
武清县：吹手六，银三十六两。
宝坻县：吹手四，银二十四两。
宁河县：鼓手四，银二十四两。
昌平州：鼓手六，银三十六两。
顺义县：吹手六，银三十六两。
密云县：吹手六，银三十六两。
怀柔县：吹手四，银二十四两。
涿州：吹手十二，银七十二两。
房山县：吹手四，银二十四两。

霸州：吹手六，银三十六两。

文安县：吹手六，每名银六两，银三十六两。

大城县：吹手六，银三十六两。

保定县：吹手四，银二十四两。

蓟州：吹手八，银四十八两。

平谷县：吹鼓手四，各银二十四两。⑯

《光绪顺天府志·食货志四·田赋下》有《明徭役考》一篇，记录了明万历二十一年（1593年）各县的乐户情况。

永清县：本县吹鼓手八，每名编银三两六钱，减二名。

宝坻县：本县吹鼓手八，每名原编银六两，量减每名编银三两六钱。

昌平州：吹鼓手八。

密云县：吹鼓手八，每名编银九两，减四名。

房山县：吹鼓手八，每名原编银三两六钱，量增每名编银七两二钱。

平谷县：吹鼓手八，每名编银三两六钱，量减编银一两八钱。⑰

另据明万历二十一年《巨鹿县志·赋税》：有“吹鼓手四名，年俸食银十四两，遇闰加银二两”的记载。

清光绪十六年《定兴县志·赋税》卷三：“吹手八名，工食银四十八两，遇闰加银四两。”⑱《仁丘县志》：“工食银：吹手二十四两。”⑲清光绪二年（1876年）《永乐府志·经费起运》：“抚宁县、卢龙县、昌黎、临榆县，均设吹鼓手六名，岁共支

银三十六两，遇闰加银三两。”各县乐户数量和乐户收入大致相似。张正明《明代的乐户》一文，列举出他所看到的县志所载的乐户数量。为便于比较，现抄录如下：

地　名	年代	总户数	乐户	材料来源
山西文水县	天启四年	13502	9	康熙《文水县志》卷二
陕西武功县	正德七年	1978	9	乾隆《武功县志》卷二
山东淄川县	嘉靖二十三年	12441	4	嘉靖《淄川县志》卷三
河南获嘉县	万历十四年	3808	1	民国《获嘉县志》卷八
河南新乡县	万历十四年	6789	12	乾隆《新乡县志》卷十六
河南光山县	嘉靖二十四年	4833	6	嘉靖《光山县志》卷四[20]

乐户占全县人口的近千分之一，与《光绪顺天府志》所列各县人口与乐户数目的比例，大体一致。

从上列各县衙所辖乐户情况看，礼乐制度，上行下效，各县“均设吹鼓手”。但这些数字当非该地府县实际掌管的乐籍数字，这只是各县衙在其机构的礼乐活动中所雇佣的、由其开支中拨给薪俸的乐户数额。《皇朝通考·食货略·五》：“雍正元年时，山西省有曰乐籍，浙江绍兴府有曰惰民，徽州府有曰伴当，宁国府有曰世仆，苏州之常熟、昭文二县，有曰丐户，广东省有曰旦户者，该地方视为卑贱之流，不得与齐民同列甲户。”[21]封建政府根本不把“视为卑贱之流”的乐户，与一般行业同列保甲（凡列入保甲的，都是具有财产并创造财产的行业），因此在历代官修的《食货志》中，难以找到反映当时乐户实际数字的资料，他们大都被掩列在“杂役户”之中。然而正如《续文献通考》所载，宫廷所需乐工两千人，而教坊司只存乐户八百余，这个巨大的空缺，是要从各地布政司掌管的乐

籍数额中征调填充的。《金史·乐上》亦载："承安四年（1199年），尚书省奏：'宫县乐工总用二百五十六人，而旧所设止百人，时或用之即以贴部教坊阅习……且宫县之乐，须行大礼乃始用之，若其数复阙，但前期遣教坊及大兴府乐人习之，亦以备用。'"[22]这里也提到，乐工的数字差的多，需要用大兴府（金代北京）的"乐人"填补。但京畿附近到底散居着多少乐户，我们只能从一点零星的记述中略窥其貌。

《元史·乐二》：（至元元年，1264年）十有二月，籍近畿儒户三百八十四为乐户。十三年（1276年），以近畿乐户多逃亡，仅得四十有二，复征用东平乐工。[23]

（元）太宗十年十一月……令各处管民官，如有亡金知礼乐旧人，可并其家属徙赴东平，令元措领之，于本路税课所给其食。十一年，元措奉旨至燕京，得金掌乐许政，掌礼王节及乐工瞿刚等九十二人。[24]

《明史·乐一》：礼部乃请选三院乐工年壮者，严督肄之，仍移各省司取艺精者赴京供应……既而河间等府奉召送乐户，居之新宅。乐工既得幸，时时言居外者不宜独逸，乃复移各省司所送技精者于教坊。于是乘传续食者又数百人，俳优之势大涨。[25]

元代流于燕京（今北京）的金代乐工92人，而原配儒户被贬乐籍的有384人，他们因不堪受辱，13年中纷纷逃逸，仅剩42人。明代河间府（今河北沧州、保定地区）送召宫廷的乐工，待遇较优沃，可"居之新宅"，乃纷纷告知"居外者不

宜独逸”，而使“乘传续食者”接踵而至，“又数百人”。

随着封建时代后期统治者日益奢靡的消费和经济来源的匮乏，宫廷本身已经难以支撑豢养大量乐工的负担，于是把大量乐户养于民间。一方面当地官府拨付一定钱饷供养乐户（《金史》“于本路税课所给其食”，“给以食直”），一方面采取“验其丁力，计亩给之”的“制产养民”政策，让乐户自谋生路。我们所关注的正是这一点。既然宫廷已无力豢养大量乐工，州府县衙也不能雇佣大量乐户，而文献中又时常冒出来一大批乐户，那么，这些乐户怎样存活？

《光绪顺天府志》提及的“吹手”“鼓手”，或统称“吹鼓手”的人，是些专工器乐、必须长年习练的演奏家，他们可能反到不如靠色艺之艳、一时获宠的歌舞伎人的谋生手段来的容易。单靠艺术，难维生计，即使那些可以从府衙中获得一点“俸银”的人，也难维持家人生计。据黄冕堂《明史管见》《明代物价考略》一章说，明代长工每人每年得银三两，按当时粮价计算，合稻谷六石，仅能解决自身的温饱和勉强养活家小。㉖上列明代乐户的年收入，与此相同，可视同例。那么，尚未被州府县衙雇佣、从而可以获得一点微薄收入的乐户，日常的生计，源自何业？即使是被官府雇佣的乐户，在一年中有限的礼乐活动之外，又去从事何类谋生之道？

（三）乐户向自耕农的转化 明宪宗成化二十三年（1487年）礼部侍郎丘浚进，呈《大学衍义补·制民之产》（卷十四）中道：“民之所以为生产者，田宅而已。有田宅斯有生生之具。所谓生生之具，稼穑树艺牧畜三者而已。三者既具，则有衣食之资……由是而给公家之征求，应公家之徭役，皆有其恒矣。”㉗

徭户的首要职责是生产劳动，交赋纳税。其次才是闲习技艺，以备役使。先“赋税”，后“徭役”。徭户们有了“衣食之资”的“生生之具”，才可保证代代传其业。为让百姓维持生计，统治者采取的管理政策，就是“俱与户田”，给他们土地。这种“制产养民”政策，有效地维持着乐户们的技艺继承。

> 山西《隰州志·风俗》云：晋之乐户，不知所自始。或云：故明时承值王府，后散居各地，其业至今不改云。夫邯郸挟瑟，河间数钱，自昔所有，然及其一身而止耳。未有其人其家别为一类，不齿于四民之列，孝子慈孙，百世不改者。今之乐户者，亦有田宅，亦有丁徭，亦务稼穑，亦知勤俭，与良民无异。㉘

《隰州志》始修于明万历三十二年（1604年），后续修五次，最晚刊本为光绪二十四年（1898年）。上引文字，出自哪次补辑，不得而知。但这条记载，十分重要。史籍中记述乐户者，大多语焉不详，很少记载乐户的实际生活情况，而这则史料使我们看到，至迟在清末，民间乐户，确实与一般自耕农没有区别了。他们像一般自耕农一样，有自己的田产宅院，一面为自己的基本生活资料驱务稼穑，另一方面也不放弃世代相传的技艺，为官家提供徭役。他们生活资料的来源，已非单靠技艺从宫廷和官府获得，而主要靠自己的农业劳动。原隶礼部的乐籍，渐变为普通农民，“与良民无异”。乐籍之废，盖因籍不养户，夫籍不养户，皆由籍非实业。封建朝廷，已无能力支付一支庞大的、不务稼穑、坐吃皇粮的乐工阶层，于是把经济负担转嫁给乐工，分与土地，自食其力，同时部分征用和豢养乐

工。

自宋代大量走出宫禁的艺人在勾栏瓦舍搭棚卖艺始，流于民间的乐户，就必然在失去旧恩主庇护的情况下，云游城乡，搭班结社，卖艺为生。赵宋以降，各代朝廷均对勋贵巨族的土地兼并采取遏制政策，对庶民乡官的土地占有采取扶持政策，这使土地所有者的结构，发生了重大变化。占有百余亩土地的中小地主和享有小块土地的自耕农迅速发展，庶民地主与佃农雇工之间的封建依附及超经济强制关系趋向松懈。过去依附于封建朝廷的乐户阶层，也解开捆绑，选择新的生存道路。

既然宫廷已难沿袭原有的管理制度，保障乐户生存所必需的基本生活资料，原有的户籍制度，便失去了存在的必要。乐户一名，形同虚设。因此，清代皇帝，数次颁诏，废除乐籍，销籍为民，也就是对现实生活中已经实际存在的经济变革予以承认并相应立法的“马后炮”了。

> 雍正元年（1723年）令山西、陕西等省乐户，浙江之惰民，俱除籍为良。乐户者，始以不附靖难兵，编为乐籍，令世世不得自拔为良。
>
> 乾隆三十六年（1771年）礼部、户部会议削籍之乐户、丐户，原系改业为良，以报官改业之人为始，下逮四世，本族亲支，皆系清白，方准报捐应试。若本身脱籍，或一二世及亲伯叔姑姊尚习猥业者，概不许滥厕士类，侥幸出身……及各省凡有似此者，令地方官照此辨理。旧染污俗，咸与维新，而必以四世为限，盖宽大之中尤极爱惜名器云。②

明清两代，户籍制度已经随着自耕农的普及，日趋松懈。以户籍制度管理乐籍、约束乐户的经济制度名存实亡，清代废除乐籍的政府法令则是顺其发展大势。实际上，乐籍制度的逐渐废弃，比之其它经济行当户籍制度的废弃要晚得多。随着封建胥吏的腐败，有司官员惧怕按人丁实数催征赋粮、科征徭役，不利于自己的私占盘剥，大多在户籍编审过程中徇私舞弊、隐瞒田产、漏报人丁、脱免差徭，再加上诸色人户的流动、逃匿、漏籍，以及对各种籍属在科举、通婚、穿戴特征等人权方面限制的反抗，各级政府机构掌握的版籍册簿，已经不能反映实际情况，为定赋役而实行的人丁编审，已失去意义。明中叶，募兵制渐至取代军户制，清顺治二年（1645 年），废除匠籍。乾隆三十七年，全国户籍，永停编审。带有各种等级歧视、把某一类人永远限制在某一行当中因而束缚了生产力发展的封建户籍制度，寿终正寝。㉚

> 李哥，霸州倡女。年十二、三时，母教之歌舞，泣不肯学。告以业不可废。哥曰：“若此，听母。母亦当从我好。否则有死而已。”母阳许之。因是不粉泽，不茹荤，所歌多仙曲、道情。有召则先讯主客姓名，然后往。人亦相戒毋戏狎。哥凝立筵前，酒行歌阕，目不流盼。与之酒，弗饮。州判官常忤哥，径还，誓不与见。孟津县达鲁花赤厚赂哥母，夜抵舍。哥怀利刃闭卧内，骂之曰：“汝在职牧民，而狗彘之不若，可急去，勿污吾刃矣！”惭怒以回。明日知州闻之，叹曰：“州有贞女，吾不知，是一失也。吾次子明经举秀才，真若配以礼聘娶之。”未几红巾入寇，夫妇被执，见哥妍丽，将杀其夫，哥走前，抱夫

项大呼曰："吾断不得从贼求活！"寇并杀之。[31]

这一史料表明，李哥出身演习歌舞的"倡家"，即乐籍。文中对其母的描述，依然可以看出此业兼可卖身的习性。但这位洁身自好、品格高尚的李哥，美名远扬，"知州"竟然愿让有秀才之衔的二儿子，以礼相聘，名媒正娶。按原来律令，乐籍禁止与平民通婚，更不用说嫁给知州类的官僚家庭。这不但说明，乐籍地位已与平民并无区别，自由通婚，而且说明，知州门第的人家，也早已不再乎李哥原隶乐籍的出身背景，并无特殊歧视。霸州是驻军重地，在天津尚未发展成驻军（天津卫、左卫、右卫）之地前，这里的军事地位相当于今日天津，是京畿地区文化繁荣的地域之一。

联系前面讨论的问题，可以看到，历史上，维系民间乐师代传其业的根源，来自两种制度：一是政府的户籍管理制度，二是乐户家族的血缘宗法制。前者因为经济制度的变迁而逐渐消亡，后者则因家族血缘体制的顽固，长久地保持着。因此，今天仍然可在一些地区看到聚族而居的民间乐社，世代相袭的民间乐师，甚至山西的民间乐师今天仍然自称"乐户"，冀中的民间乐师也仍然自称"鼓手、吹手"。历史发展中的名实之变，使许多称谓、名号沿袭下来，但其本质已经发生变化，如同今天我们所言之"枪"已非古人概念中的"枪"。可以说，乐户、乐籍，作为一种经济制度，或者说作为封建王朝管理礼乐人才的户籍制度，已不存在。但作为封建社会延续下来的行会组织中的血缘宗法制，却长久地保持下来，且因中国广大的小农经济土壤，始终把其组织形式、乃至称谓方式，延续到现代社会之中。

（四）乐户聚集地域与地方乐种分布 从上引史料可知，封建时代的乐户，大都集中在河间府（今河北保定、沧州地区）、大兴府（北京市及郊县）、顺天府（北京及保定部分地区）、大同府（山西大同、雁北地区）、山东东平府（鲁西南地区）及陕西、河南等地，而这正是今日北方笙管乐种、鼓吹乐种流传最密集、民间乐社最集中、民间乐师分布最广泛的地区。封建朝廷把乐户集中在上述几片地区，一方面是历史遗留的、在这些地区建都立府的原因，一方面是便于掌握户籍的礼部集中管理、培训。不难看出，今日民间笙管乐种、鼓吹乐种，何以集中于这些地区的原因。这种传统，源渊有自，事出有因。正因为历史上这些地区聚集着大量乐户，他们的后代，也就相沿成习，繁衍出该区域民间乐社如此普及的现状。

近些年民族音乐学界的研究成果表明，北方的鼓吹乐种、笙管乐种，都具有相对统一的乐队编制，有着基本相同的曲目，所使用的乐谱体系、宫语术语，也基本一样，因此我们设问：以往把这些处于不同地区但实质并无分别的区域性音乐班社归为不同“乐种”，是否恰当？通过历史文献的考察，我们看到，形成这种分布的原因，其实与封建统治者对于乐籍的管理制度密切相关。这一问题，确实需要音乐学界予以充分地讨论。

研究历史上的乐户制度，并非我们的目的，最重要的是，把在这种制度下产生的今日民间鼓吹乐种的分布联系起来，进而指出，今日民间乐种何以会在这些地区如此繁荣的历史原因。通过上述讨论，我们有理由相信，今日冀中地区民间的笙管乐社、鼓吹乐社的前辈，就是那些散落京畿、编配乐籍，而随着封建经济的发展渐渐变为以耕为业、自食其力、半农半

艺，即成为自耕农的乐户。因此在他们身上继承着先辈们的较高文化素养，也就不难理解。身怀厚积的民间乐户，从府县被选送宫廷，艺高年衰的宫廷乐工，又从宫禁散落京畿。㉜这种双向交流，就使地处畿辅的近郊近府中，厚积着具有极高艺术旨趣、极高艺术技术的传人。

> 《元史》载：至元元年冬十有一月，括金乐器散在寺观民家者。先是，括到燕京钟、磬等器，凡三百九十有九事，下瞿刚辨验给价。至是，大兴府又以所括钟、磬乐器四十事来进。太常因言："亡金散失乐器，若止好燕京拘括之，庶省铸造。"㉝

不难推测，随着每一代封建王朝的衰亡，使附属朝廷的大量供职人员，包括宫廷乐师及他们所带的乐器散落民间；其间，亦当也有乐谱随身。这些在历史上籍配乐户的乐师们，也一定会把他们的技艺、乐谱广为传播。我们认为，这也是冀中地区音乐会如此普及的重要历史原因之一。

七、地域文化背景与乐师文化素质

文化中心或文化源向周边辐射传播，进入地域偏僻的城镇里，可能较完整地保存着因为剧烈的社会动荡和历史战乱而使文化源自身已经破坏消失的东西；文化的策源地，反因时尚的日趋务新而使其原貌日渐模糊。引用这种文化地理学的观点时，我们又得到了福建南音保存着唐代音乐文化的鲜活事例。因此，它也就成了颇为流行的、言之有据的理论。㉞

但是，我们遇到了一个与上述观点完全相反的事实。即在古老的文化中心，无论它在历史的战乱中怎样风雨飘摇，却仍然完整地保存着古老传统。

中国是个传统深厚、历史久远的国度，它的文化中心，即各朝各代的政治中心、经济中心，常常并未因战乱而使昔日的辉煌荡然无存，且不说地面上仍然存在的紫禁皇城、宫观庙宇、碑塔亭阁。不能只注意福建南管，而忘记了西安鼓乐——那批将盛唐帝都的辉煌乐章代代保存在三辅京邑的鼓乐社，更不能无视智化寺京音乐，无视京畿府县中的音乐会，在经历了20世纪的巨大震荡之后，仍然相对完整地保存着古传。

中国幅员辽阔，什么情况都可能存在，必须具体问题具体分析，切忌以一概全。既然承认存在着文化源、文化中心，就应该承认文化中心在历史上的相对稳定性，尤其在帝国制度的超稳定结构长达两千年之久的社会背景中，这种相对稳定性，就表现得尤为突出。一种新质文化，即使它具有极强的吸引力，也难以在短期内取代传统。何况，自辽代定都北京以来，金、元、明、清，四代相承，作为全国的文化中心，并未因改朝换代而改换门庭。在辽阔的地域中繁衍的传统文化，不会因一时动乱而使其遭到毁灭性根除。

这一现象与文化的保存者，即前文所述的具有较高文化修养的乐师们的个人素质密切相关。韩庄的乐师宗法杰，在第一次接待从未来过的京城音乐家临村采访之际，顺手写下“1993年8月3日，中国艺术研究院音乐研究所来此采访”的便条。这个不起眼的动作，引起我们内心深深地震动。

这一行为，表明着一个普通乐师身上具有的那种平日含而不露、遇事自觉行动的高度历史感，一种不惜付出生命甚至举

家付出生命以求史实的历代史官们传下来的重历史的习尚。许多音乐会，都把有关该会事无巨细的事件，自觉记录，注明何年何月。这是一种必经常年积累才能在其文化负载者身上积淀下来的个人素质，一种决非一朝一夕、一岁一秋才能培育出来的个人素养。

当智化寺艺僧带着明显的鄙薄口气称其习模者为“怯音乐”时，那种自豪感中，包含着掌握高技术的专业人才内心洋溢的智慧满足，包含着功底沉实的艺术家内心体验的当授不让的充实感、自信感、优越感。当民间乐师被问及该乐社具有多少年的历史时，他们总是用煌煌生辉、凛然生威的皇朝年号作答，其中怀有的无比自豪感和神圣感，溢于言表，我们且不管这些皇朝年号与该乐社成立时间之间的联系是否可靠。

与北京、天津两大文化中心的接近，使京畿的乐师有条件接触较高文化的薰染。在今天的交通条件下，乐师们与北京、天津的往来，司空见惯。1949年前，这种交往也频频发生。马头村的魏国良（约1913年生）、定兴县城关的张明祥（约1914年生），都曾在北京白云观修习。小黄庄的笙匠在天津学艺，南高洛的李树同在天津澡堂打工，等等。这些事例说明，地近两大都城的民间乐师，比较容易将具有较高文化品格的风貌融汇进自己的艺术之中。

20世纪以来，这里经历过民国革俗的毁像夷庙，外族入侵的烧杀抢掠，文革动乱的查抄焚弃，却仍然保存着这样多一丝不苟、认真抄摹的谱本，保存着这样多做工精细、音色纯良的乐器，生活着这样多可以有板有眼、韵谱唱经的乐师，这样多训练有素、充满激情的演奏家，这样多可以亲手制作、校律点笙的艺匠。这种传统之深、之固、之浓、之烈、之广、之阔，

不是可为我们立足于中国文化、建立自己的文化地理说，提供一个典型事例吗？

作为“首善之区”的帝都文化，对其近域的辐射传播，既非一年一夕可以达及，也非一年一夕可以泯灭。这里生活的乐师们，是自觉保持文化传统的传人，即使遇到社会大动荡、大动乱的年月，亦能坚持不懈、传艺不辍。如上所述，我们听到许多乐师如何在“抗日战争”与文革动乱时期，巧动心机，将乐器、谱本、道具，隐藏起来的动人故事。不了解中华民族那百折不挠的韧性，就不能理解历经沧海桑田的千载之后，仍然可闻三辅京邑中生生不已的西安鼓乐；就不能理解在20世纪初“五四”运动的策源地、在西学东渐的滚滚大潮中首当其冲的北京，仍然存在着以智化寺头管僧绪为代表的一大批身怀绝技的艺僧；也不能理解，在经历了百年之乱的世纪之末，仍然可以亲闻亲睹京畿村镇中数不清的音乐雅集、艺术班社。究其因、竟其委，就是中华民族具有这样一大批不见经传、不计酬报、不惜劳烦、刻意精进、浸含着极高文化素质的民间乐师。

注释：

①杨荫浏对乐种的此种界说，出自他的讲课，未曾发表。初见于他的学生黄翔鹏所著《传统乐种召唤着研究工作》一文。该文初刊于《中国音乐年鉴》1990卷，后收入作者论文集《中国人的音乐和音乐学》，济南：山东文艺出版社，1997年，第24页。

②音乐会乐师的登记造册，由普查小组的四位成员（乔建中、薛艺兵、钟思第、张振涛）共同完成。

③北高洛还有一个由谢申忠（从南乐会“学的事”）主持的18人的吹打班（成立于20世纪80年代中期）。按传统，他们不参加由音乐会主持的社区仪式活动。

④H. A. 丹纳《艺术哲学》，傅雷译，北京：人民文学出版社，1983年，第9页。对中国音乐界持此观点影响较大的是民族音乐学家洛马克斯所著《歌唱测音体系》一

书（Alan Lomax *Cantometrics* California：The University of California，1976）。乔建中：《音地关系探微》，作者论文集《土地与歌》济南：山东文艺出版社，1998 年，第 259 页。

⑤乔建中：《和而不同、多样统一——四种北方鼓吹乐的比较分析》，同上论文集，第 404 页。

⑥潘光旦：《中国伶人血缘之研究》，上海：上海书店，1991 年，第 218 页。初版于 1941 年

⑦乔建中"序"：《民间鼓吹乐研究——首届中国民间鼓吹乐学术研讨会论文集》，济南：山东友谊出版社，1999 年，第 3 页。

⑧费孝通：《乡土社会》，香港：三联书店，1985 年，第 72 页。"血缘是稳定的力量。在稳定的社会中，地缘不过是血缘的投影，不分离的。'生于斯，死于斯'把人和地的因缘固定了。生，也就是血，决定了他的地。世代间人口的繁殖，像一个根上长出的树苗，在地域上靠近在一伙。地域上的靠近可以说是血缘上亲疏的一种反映。"神石庄的三家乐社，均已无官房子，春节与三月十五供奉后土仪式，多设神坛于私人宅邸。此举此行，受到特别鼓励。某一人家代表区域把神祇请来，既表示了这家人的虔诚，也替整个社区敬奉供养。会员们说，这称"私坛"，而原在官房子设立的神坛，称为"官坛"。

⑨郭乃安：《音乐学，请把目光投向人》，收入作者论文集《音乐学，请把目光投向人》，济南：山东文艺出版社，1998 年，第 2 页。

⑩杨元亨、王铁锤、刘管乐、赵春亭、王成奎等出身于冀中的表演艺术家，于 20 世纪 50 年代就成为中国乐坛上的杰出人物。我们有理由认为，那些隐藏于民间的、具有同样技术功底的农民乐师，应当获得同样的评价

⑪黄翔鹏：《论中国传统音乐的保护与发展》，第四节"亚洲国家对待西方影响问题的国际经验和中国怎样保存遗产的问题"，收入作者论文集《传统是一条河流》，北京：人民音乐出版社，1990 年。

⑫伍国栋：《在传承过程中新生——工尺谱存在意义和作用的思考》，《中国音乐》1997 年第一期，第 60－63 页。

⑬参见《配户当差制》，北京：《中国史研究》，1991 年第一期。

⑭《皇朝通考·乐考·乐舞》：臣等谨案云："初制，分太常、教坊二部。教坊则由各省乐户，挑选入京充补。顺治八年（1651），停止女乐，用太监。十二年（1655），仍改女乐。至十六年（1659），复改用太监。遂为定制。""太常"用宫廷豢养的乐工，"教坊"用"各省乐户"，历代宫廷乐工，男女混用，民间鼓吹乐班，只有男性。鼓

吹乐用于户外演奏，大概与演奏场所有关，文献中较少有女性参予的记载。《雍正会典·刑部名例上》："雍正三年（1725），律例馆引顺治十六年，裁革女乐。"在民间，政府也开始严禁女乐。《簪云楼杂说》云："顺治壬辰，禁良为娼，以丧乱后，良家女被掠，展转流落乐籍，其误落于娼家，许平价赎归。"《雍正会典·礼部进春仪》："康熙十二年（1673），复准直省、府、州、县，拜迎芒神土牛。勒令提取伶人娼妇者，严行禁止。"《扬州画舫录》："国初官妓，谓之乐户。土风立春前一日太守迎春于城东蕃厘观，令官妓扮社火春梦婆一，春姐二，春吏一，皂隶二，春官一，次日打春官，给身钱二十七文，另赏春官通书十本。……至康熙间，裁乐户，遂无官妓，以灯节花鼓中色目替之。"［清］李斗：《扬州画舫录》，汪北平、涂雨公点校，北京：中华书局标点本，1960年，第197－8页。

⑮《明英宗实录》卷三0八，英宗天顺三年冬十月丁丑。

⑯［清］周家楣、缪荃孙等编纂：《光绪顺天府志·食货志三·田赋上》，北京：北京古籍出版社，1987年，第六册，第1835页－1909页。

⑰同上，第六册《明徭役考》，第1949页－1953页。

⑱清·张上敬等修、杨晨纂：《定兴县志·赋税》卷三，光绪十六年刊本。台北：成文出版社，中华民国五十八年《中国方志丛书》影印本，第143页

⑲王亿年修、刘书旂纂：《仁丘县志》，民国四年铅印本，台北：成文出版社，中华民国五十八年，《中国方志丛书》影印本，第207页。

⑳张正明：《明代的乐户》，《明史研究》，第一辑。

㉑引自［清］俞正燮（字理初）：《癸巳类稿》，卷十二《除乐户、丐户籍及女乐考，附古事》。

㉒《金史·乐上》，北京：中华书局点校本，1975年，第886页。

㉓《元史·礼乐志二》，北京：中华书局点校本，1976年，第1695－6页。

㉔《元史·礼乐志二》，北京：中华书局点校本，1976年，第1691页。

㉕《明史·乐志一》，北京：中华书局点校本，1974年，第1509页。

㉖黄冕堂：《明史管见·明代物价考略》。本文所举明乐户收入为万历年间的统计，本文以万历年间的价格表计算。济南：齐鲁书社1985年版，第346页

㉗方孝孺：《逊志斋集》，北京：《明史研究》，第一辑，第19页。

㉘《隰州志》，山西省隰县县志编纂委员会刊印，1982年重排本，第90页。

㉙［清］王庆云：《石渠余记》，北京：北京古籍出版社，1985年，第110页。

㉚参见韦庆远：《明代黄册制度》，北京：中华书局，1961年。许大龄：《清代捐纳制度》，北京：哈佛燕京学社，1950年。《中国大百科全书·中国历史》卷、《经济》卷

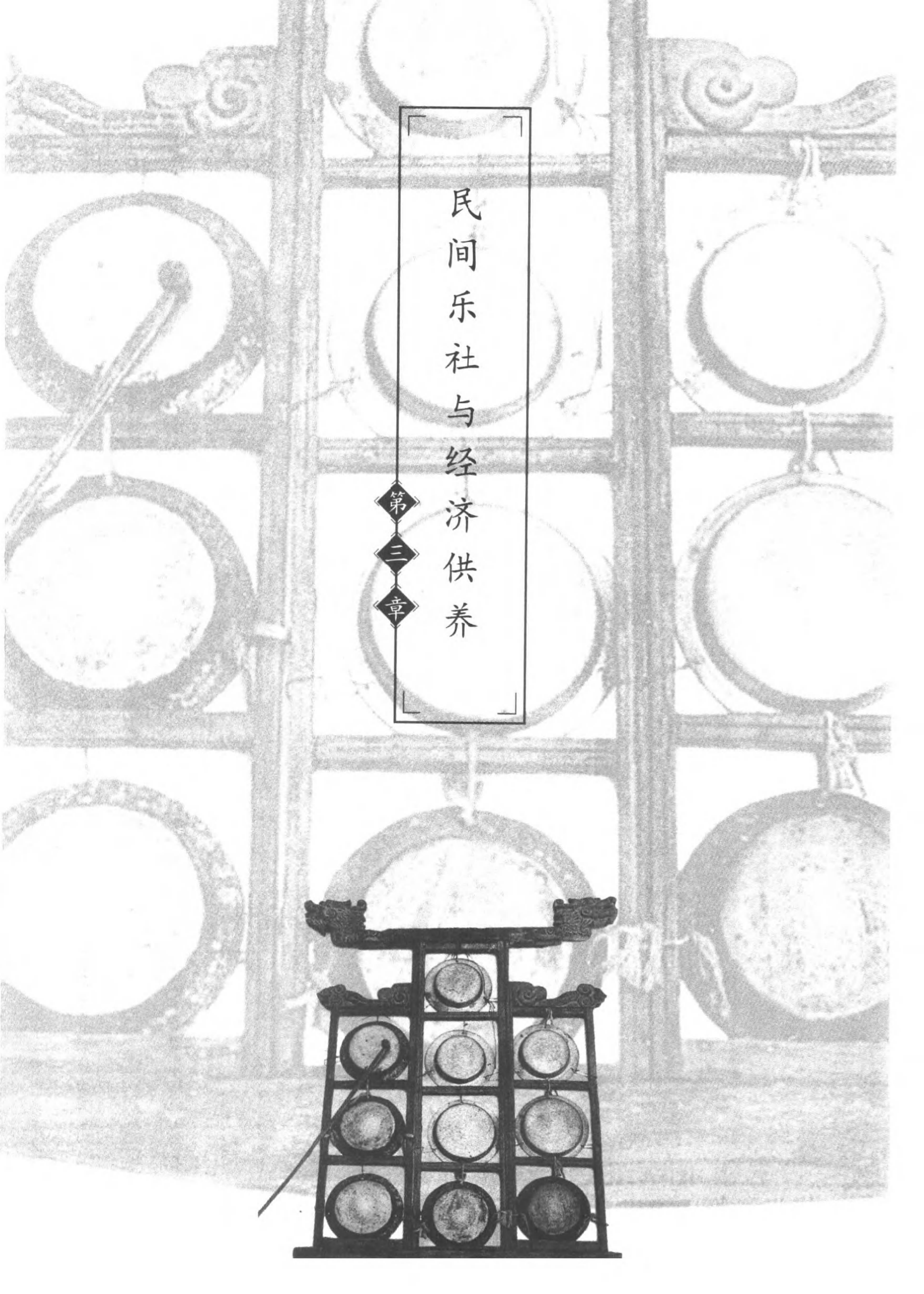
有关条目。

㉛《续文献通考》，引自《光绪顺天府志·列女一》，第十三册，第5203页。

㉜《元史·礼乐二》："（宪宗）三年（1253），……冬十有一月，敕乐工老不堪任事者，以子孙代之。"北京：中华书局点校本，1976年，第1692页。

㉝《元史·乐二》，北京：中华书局点校本，1976年，第1694页。

㉞萨波奇：《旋律史》，司徒幼文译，北京：人民音乐出版社，1983年，第303页。



第三章 民间乐社与经济供养

原书空白

任何社会组织的维持与发展，或者说任何社会活动的存在与维系，都离不开经济支持，民间乐社概莫能外。音乐会的常规开支有下列数项：修理乐器（例年点笙调律、购置管哨笛膜、重蒙鼓面、更换铙钹等），添置道具（绘制神像、整修桌案、棚帐旗幔、灯笼香炷），活动开支（春节鞭炮、敬神焚香、换帖红纸、吃会用餐、排练用煤、燃耗灯油）。乐社的经济供养源于哪一社会阶层？供养者如何看待他们的施予？何种动机支配着供养者于相当贫困的生存环境下、从几乎是入不敷出的收入中挤出钱来去供养“奢侈”的艺术？

许多音乐会保存着村民们给乐社捐资、捐物的记录，或书于布帘，或录于本册，或誊于彩纸，或题于黑板，载体不一，内容相同。按照会规，乐社需把村民们的每次捐资与例年开支，详细记录且公之于众。这些记录，称为“碑文”。

所谓“碑文”，原指寺院宫观中“功德碑”上刻写的文字，内容多录立庙塑像、重修庙貌的缘起、时间，筹划者们的丰功伟绩等。最重要的一项，就是把捐款者及捐款数，勒石铸碑，以垂千古。乐社捐资记录采用“碑文”一语，不但可见体制内容与“功德碑”一般无二，亦见传承渠道源自寺院宫观。当然，碑文载体已非真用石头。现今乐社所立碑文，形式简化，称呼随便，随日常用语变为“捐资录、集资、赞助”等，但老人们仍以传统的“碑文”或“万年榜”称呼。为探讨其反映的经济供养本质，本书沿用此谓。

一、涞水县义安镇南高洛音乐会的碑文

（一）碑文格式 南高洛音乐会保存着不同时期的数幅碑文。碑文载于竖长型的布制挂帘上，上层饰以图案，横书“万古流芳”或“万善同皈”等类文字。碑文保持从右至左的竖写格式，多由村中善书者用毛笔书写。右边记写立碑原因，最后列立碑者与抄录者的姓名。整幅布帘，均以横竖细线，划好间框，捐资者的姓名与钱数，填于框中，行距匀称，布局整齐。每年春节，乐社在“官房子”中，悬挂神像，亦将碑文榜于两厢，宣昭乡里，以示不忘。老碑文，历久经年，是目前保留年代最早的碑文。现按原格式，抄录于下，以鉴其源。

南高洛老碑文

经手人蔡霖　蔡泽　单学　单长　单福田

画吊挂施钱人等开列于左

一	二	三	四	五
衡俊 施银洋陆元	何进有 壹元伍角	何进海 壹元	李庆祥 壹角	单久信 伍角
衡德水 伍元	单学 壹元伍角	单亮 壹元	双合成 施洋七吊	何进湖 伍角
单福田 伍元	蔡德利 壹元伍角	蔡春 壹元	单全 伍角	单达 伍角
蔡质起 叁元	乔德祥 壹元伍角	单文学 壹元	蔡恒 伍角	蔡亮 伍角
蔡泽 叁元	单来 壹元伍角	单德全 壹元	何进财 伍角	单云 伍角
蔡德清 叁元	单德顺 壹元伍角	蔡清 壹元	何进水 伍角	单起 伍角
单重 叁元	单德生 壹元	孙祥 壹元	蔡长 伍角	蔡永海 伍角
阎泉 叁元	单清 壹元	何进明 壹元	衡金 伍角	陈至广 伍角
张平 贰元	单德祥 壹元	陈德瑞 壹元	衡焕耀 伍角	单久山 伍角
衡兆麟 贰元	单德明 壹元	陈鉴章 壹元	蔡禄 伍角	单彩 伍角
孙振明 贰元	单润 壹元	蔡永和 壹元	陈至禄 伍角	单擅 伍角
单维利 贰元	单长 壹元	蔡起 壹元	何珍 伍角	衡信 伍角
单德容 贰元	单水 壹元	李树声 壹元	阎文焕 伍角	单云和 伍角
单德新 贰元	蔡霖 壹元	蔡德盛 壹元	单绪 伍角	王廷喜 伍角
单德春 贰元	何泉 壹元	蔡富田 壹元	单贵 伍角	单珠 伍角
单德源 贰元	蔡行 壹元	蔡质长 壹元	何魁 伍角	单林 伍角
单文泰 贰元	单德林 壹元	蔡明 壹元	蔡得海 伍角	单德裕 伍角
李升 贰元	单楷 壹元		单景 伍角	单云德 伍角

以上共入银洋壹佰零玖元捌角叁先。画吊挂四十三路，出工钱陆拾壹元伍角，出买布银元贰拾肆元，出花费银洋叁拾叁元捌角叁先。除出净亏银洋玖元伍角，亏银洋之数南灯会项补。

中华民国拾玖年　季春月　吉日

兹把现存几幅碑文及立碑原因逐一介绍（原文竖抄且未有标点，为方便读者，除人名、捐资外，下面碑文都横写并加标点）：

公义同堂

自前清龙飞道光岁，以我村民乐善者，施资开立之“南灯会神社”，迄今逾一百五十春秋。历沧桑几度，斋堂凋敝。相已流海外英伦，且独我村民之不美，亦失国人之颜色。因是，主持奋然，锐意翻修。四走募化于会友之家，得人民币壹仟叁百余元。张雨，捐全部电料、人工，以照明。衡福忠、孙文江、蔡叔清、单才旺、单叔森、王庆山、单福堂、单志东、单兴泽、单兴芬、单玉祥、阎志、程志富、阎海义、丁顺、单志同，捐车马、人工以运料。更得村方赞助，于一九八九年竣工。经办人：何清、李叔同、蔡安、单玉德。实用现款两仟元，超支数百，视今值每元十三斤粮食之资。然有众志，自可成城。

制榜人：单福义　一九九零年正月

蔡海增伍拾元	李书同叁拾元	蔡　安叁拾元	何　清叁拾元	单玉德叁拾元	单荣庆叁拾元	蔡永春贰拾元	何　义贰拾元	蔡福元贰拾元	穆德才拾伍元	孙文斌拾伍元	蔡福起拾伍元	阎文魁拾伍元	蔡廷俊拾元	单玉田拾元	单久升拾元	蔡　环拾元	李文忠拾元	蔡玉润拾元	单志福拾元	阎增祥拾元	阎廷财拾元
单玉才拾元	张　雨拾元	单玉堂拾元	单树槐拾元	蔡　树拾元	陈见章拾元	蔡　和拾元	单金山拾元	蔡　江拾元	李润田拾元	何俊田拾元	蔡　然拾元	蔡福昌拾元	单树桐拾元	阎文玉拾元	蔡福强拾元	衡玉起柒元	王　祯陆元	孙文青陆元	单玉祥陆元	单福鸿陆元	单智明陆元
衡玉宽伍元	蔡　坤伍元	蔡福见伍元	蔡　云伍元	王纪德伍元	孙玉堂伍元	单玉江伍元	单树永伍元	单　纪伍元	单树森伍元	李春田伍元	单明魁伍元	单福义伍元	蔡福全伍元	单久桐伍元	蔡福民伍元	衡福忠伍元	李增田伍元	蔡绍武伍元	孙博文伍元	孙博田伍元	单　明伍元

（续表）

单 伶伍元	阎海起伍元	王庆山伍元	单智龙伍元	单福永叁元	张 起叁元	李永强贰元	何俊宝贰元
蔡福强伍元	单炳文伍元	衡福霖伍元	单福忠伍元	蔡 田叁元	乔 江叁元	衡国喜贰元	单明卉贰元
单福智伍元	李廷刚伍元	单玉来伍元	单明润伍元	乔 江叁元	蔡 乐叁元	何俊元贰元	阎惠武贰元
单玉山伍元	阎见有伍元	蔡 水伍元	陈义忠伍元	蔡 新叁元	单福森叁元	闫见国贰元	单永进贰元
单 营伍元	阎增田伍元	张见德伍元	阎廷才伍元	单智东叁元	单炳起叁元	闫见海贰元	单振江贰元
单福君伍元	单久明伍元	单炳元伍元	单金来伍元	蔡永强叁元	何 礼贰元	张 江贰元	安茂通贰元
蔡永智伍元	单 有伍元	单智江伍元	单树歧伍元	单福起叁元	王 起贰元	蔡 强贰元	张纪国贰元
单志海伍元	孙文江伍元	单明俊伍元	阎见来伍元	蔡 素叁元	蔡利和贰元	何 礼贰元	蔡永刚贰元
单 勤伍元	蔡 银伍元	单明田伍元	单炳恒伍元	衡国良叁元	单智金贰元	单明堂贰元	衡玉友贰元
陈义起伍元	单宝森伍元	单子强伍元	单福增伍元	何俊臣叁元	单智国贰元	单金升贰元	单明和贰元
孙宝田伍元	单炳顺伍元	单子良伍元	单福海伍元	何文升叁元	单智怜贰元	张 水贰元	蔡 福贰元
单 旺伍元	蔡 幸伍元	衡 来伍元	单福和伍元	单金国叁元	单智财贰元	单金才贰元	阎见国贰元
张见增伍元	蔡永树伍元	单增起伍元	阎见起伍元	单炳印叁元	蔡永理贰元	单荣海贰元	孙文安贰元
孙文兴伍元	张见财伍元	蔡永长伍元	衡 霖肆元	阎廷霖叁元	蔡永霖贰元	衡玉强贰元	张纪芬贰元
何 见伍元	张见臣伍元	单增春伍元	闫德温肆元	穆相霖叁元	孙 明贰元	单金堂贰元	单 永贰元
何 恭伍元	阎见元伍元	张见义伍元	蔡福春肆元	王秀福叁元	单智桐贰元	单炳来贰元	蔡 永贰元
阎文田伍元	牛智祥伍元	单明海伍元	蔡福德肆元	张国庆叁元	单智安贰元	闫海涛贰元	王 霖贰元
何俊岩伍元	何俊文伍元	乔 海伍元	蔡福桐叁元	单增霖叁元	单智安贰元	单云禄贰元	李永德贰元
单明新伍元	何 长伍元	陈义升伍元	陈振存叁元	单秀芬叁元	单明亮贰元	闫海福贰元	张守信贰元
阎廷贵伍元	衡贵明伍元	单金刚伍元	何 泽叁元	单振海叁元	蔡福兴贰元	单金忠贰元	单明增贰元
阎廷利伍元	张 勤伍元	单 斋伍元	单荣兴叁元	张景卉叁元	蔡 印贰元	单金海贰元	单增时贰元
阎廷山伍元	蔡廷春伍元	单永升伍元	单智良叁元	蔡 俭叁元	单福祯贰元	何莲升贰元	李廷强贰元

（续表）

李廷义贰元	何俊霖贰元	单　金贰元	阎见君贰元	蔡　增贰元	蔡永国贰元	蔡莲忠贰元	蔡福和贰元	何　民贰元	蔡　勤贰元	陈见祥贰元	单明仟贰元	李惠晦贰元	孙宝国贰元	单智雪贰元	蔡　旺壹元	蔡　书壹元	李宝善壹元	蔡　全壹元	单智君壹元	单智强壹元	单智飞壹元
单福礼壹元	蔡长君壹元	蔡福灵壹元	蔡增文壹元	李永蓬壹元	衡玉岩壹元	李文阁壹元	李文衡壹元	李永瑞壹元	李素祯壹元	蔡淑青壹元	王　海壹元	蔡沿增壹元									

制榜人：单明　李廷刚　绘画：蔡树明

于公元一九九七农历丁丑年春正月复制

初览这幅罗列数百姓名的碑文，不难得此印象：给乐社捐资、捐物的行为，具有相当的广泛性。管事人蔡安说："1990年，全村共五百多户在会，碑文写出的有270多户，占总户数的一半。姓名代表户主，都是男人，没有一家两人上榜的情况。"

蔡安所述情况基本正确。碑文所列，是清一色的男性。当然，男性户主代表一家人。北方乡村，作为经济活动主体的男性，仍然以当家做主的身份主宰着家庭与村舍中的重要活动。甚至"村里女人的名字，关系远一点的，不大有人知道"。乐社到各家"布施"，即使交钱的是掌管着日常开支的主妇，也是代表"当家人"交钱。

蔡安讲述道：到衡玉友家敛钱时，他不在家，妻子李淑芬手头没钱，只交了两元。问写谁的名字，她自卑道："写衡玉友的，我还算个人吗！"后想到，衡玉友在村里是个"人物"，才交两元钱，不挣面子。找到当时在北高洛干活的衡玉友商量，他补交一百元，另捐竹竿作旗杆。但碑文已写完，所以上

层空格处，另添了横写的“加施：衡玉友壹佰元整，大旗竹竿数十根”。

碑文最后一行，列有一位女性“李素祯”。问及何以会出现这一例外，会员解释说，她的丈夫过世了，所以由她代表全家。

（二）立碑缘起 音乐会有间用於设置神坛、放置道具的“官房子”。此房年久失修，颓垣残壁，破旧异常。1989年，英国伦敦大学的钟思第，首次采访该社。其时，国门初启，涉外开放之风，刚刚吹到这个虽非远离都市却依然闭塞的穷乡僻壤，接待者们则是第一次遇到外宾，既想以礼相待又不知怎样款待猝然来访的“老外”的民间乐师，管会者们受到的强烈冲击和由此引发的高度重视可想而知。对于当时习惯在一个像样的地方接待外宾的中国人来讲，没有间干净敞亮的房子，使讲究面子的会头们深以为虞。碑文所写“相已流海外英伦，且独我村民之不美，亦失国人之颜色”的说法，真实地反映了他们的心态。

因此，重修官房子，也就是他们认为应予补救的事。蔡然在外服役数载，见多识广，当时是村支部副书记与乐社管会人之一，他极力主张翻修官房子。经多次协商，村委会决定支持且予实际资助。当时，原属村社公有的砖窑，已由个人承包，村委会决定从砖窑提砖，钱则从承包者应交的承包费中扣除。盖房最大的花费“砖”，由村里提供，问题也就解决了大半。剩下的钱款，乐社决定向全村募捐。

碑文所写“斋堂凋敝”“主持奋然，锐意翻修”，就是指得这次募捐及立碑的原因。一位外国学者的突然造访，竟使会首们因感没有像样场所而无比难堪，甚至上升到失“国人之颜

色”的高度。终于庀材鸠工，堂构岿然。他们对组织具有的高度责任感和荣誉感，由此可见。

（三）募捐范围　南高洛不单有音乐会（也称“南灯会”），还有一个南乐会（也称“东灯会”）。从称呼中可知，两会划分，基于地域因素。

位于村中主要大道的中部，原设公社办的“合作社”（现转为承包的私人商店）。“生产队”时代的划分格局，以此为界。一至五队，划属南边，六队一半在南、一半在北，七、八队位于北头。音乐会在南，所以称“南灯会”。所属的范围与人口，比北边的南乐会约大两倍。

蔡安说全村有五百多户“在会”。这里所言“在会”，非指参加乐社演奏的乐师，是指平日给乐社捐助因而乐社有义务提供丧事服务、并在岁时节日期间参与乐社活动的人家。音乐会所在地盘内的在会人家，就是可向其募捐的户数。南乐会所在范围（村里人把商店以北称为“水簸箕”坡以北），音乐会不能敛钱。有趣的是，位于南北交界的六队人家，在音乐会与南乐会要求摊钱时，两边都交；也有人家的老宅，位于北头，新房建于南头（如穆达才家），也是两会都捐。捐钱就算“在会”，就是“会友”。一般说来，碑文挂名，即为会友。

另外，音乐会所属地域，还有部分信仰天主教的人家。蔡安说：“村里的天主教徒有三十多户，碑文上没有一户。”“在会”并非是个宽泛的概念，这个“会”，特指民间信仰的“善会”。

（四）募捐过程　老会员们讲述道：过去人们家里钱少，但对乐社捐钱的态度，却十分认真。即使一时没钱，也想方设法筹措，甚或变卖点东西，按时交来。以前音乐会敛钱的行为

也很认真，一般要到各家各户去两次。第一次先说明敛钱的原因与用途，好让人家有个准备，第二次才正式上门收钱。当年也不是家家出钱，约有一半家庭出。太穷的、不在家的，就不交了，会里也不去敛。钱数不等，视家境而定。一般来说，家底越厚，捐资越多。而且富户之家，总是留至最后。音乐会需要多少钱，先到一般家庭收，最后由富户们填补不够的缺额。现在捐钱的意识淡了，遇到公益事，会员走街串巷到各家敛钱时，人们随身带多少，就随便交多少。

老会员回忆道：衡家（原为旗人）是村里的殷实人家。每逢布施，衡子英总是说："让别人先捐。"他总要比拿钱最多的人家，多出一点，占头位。单福田也是捐钱最多的人家，记得一次捐了五元。当时两元钱就能买一袋面粉。单治和总是说："碑文上布施人的名字，第一名给我留着！"他也是捐钱最多的人家之一。但衡家总要比单家多出一点，占头份。

因为碑文名次按捐款数排定，捐款多者，自然醒目突出，在村人面前，脸面风光。富户们表现出一点斗富义气，也就十分自然了。另外，虽然会头们家境不一，但他们都自觉行动，名次居前。

捐款额一方面反映了几家富户数目突出的现象，另一方面，从数目大致趋同的现象中，也明显地看出农民阶层的平均主义倾向。

（五）新立碑文　1997年，乐社改选新的领导机构，他们竭力鼎新，欲更换部分道具、灯具、乐器，决定再次劝募并新立碑文。新上任的四位会头单伶（1947年生）、李永强（1960年生）、蔡玉润（1954年生）、单玉德（1946年生），一同拜访了家住本村、现在"北京市旅游局培训基地"的总经理衡玉

友，他“很给面子”。这位善士，雅好施与，对乐社多所增置，捐簿题名必殿后，款则最巨，现存三幅碑文，次次名列榜首。这次也没让新会头们失望。新立碑文如下：

万善同皈

我神社自己已募资建神堂，又经几度春秋。逢年敬神，元宵祭坛，超度亡灵。无奈所用之铙、钹、笙、管，俱以破损，做以上善事，实在勉强。如若置买，耗资甚巨。幸有为振兴我会之仁人志士，善男信女，佛门弟子，慷慨捐资。英国朋友亦解囊相助，使我会得以振兴。实乃我会之幸也。我会得此天助、人助，振兴有望矣。今特制此“功德碑”，以资纪念，流芳百世。此次捐资者，凡二百六十一户，共施洋柒仟柒佰元。买置乐、法诸器、灵棚等，共耗资伍仟柒佰伍拾元。

公元一九九七年丁丑正月复制

制榜人：单明　李廷刚　　绘画：张大勇

衡玉友壹仟伍佰元	李文忠贰拾元	王来贰拾元
衡桂君壹仟元	蔡福昌贰拾元	单玉祥拾伍元
王树国壹仟元	阎廷才贰拾元	单炳武拾元
钟思第英壹仟元	张建德贰拾元	单炳强拾元
单荣庆壹仟元	蔡东贰拾元	单国营拾元
单玉才壹仟元	何建贰拾元	蔡连忠拾元
蔡安伍拾元	张建臣贰拾元	蔡福民拾元
衡玉起伍拾元	单树槐贰拾元	李永强拾元
何后增伍拾元	单才旺贰拾元	蔡廷文拾元
单玉德伍拾元	单玉堂贰拾元	蔡幸拾元
单纪伍拾元	单树申贰拾元	蔡宝拾元
蔡福元叁拾元	单树歧贰拾元	单玉中拾元
蔡福起叁拾元	孙文清贰拾元	蔡沿增拾元
陈义忠叁拾元	安茂通贰拾元	单金堂拾元
蔡永志叁拾元	单树永贰拾元	王庆山拾元
单福宏叁拾元	单炳元贰拾元	蔡江拾元
蔡廷俊叁拾元	孙文彬贰拾元	单玉江拾元
蔡福宏叁拾元	单明奎贰拾元	单林木拾元
何长叁拾元	蔡海增贰拾元	单林宝拾元
蔡然叁拾元	何义贰拾元	王起拾元
单玉田叁拾元	蔡强贰拾元	单福君拾元
单勤叁拾元	阎文奎贰拾元	单志堂拾元
单明贰拾元	何俊田贰拾元	蔡增民拾元
单伶贰拾元	衡玉宽贰拾元	蔡庆一队拾元
单志同贰拾元	蔡永贰拾元	单之冬拾元
陈义求贰拾元	单树永贰拾元	李春田拾元
蔡玉润贰拾元	单炳元贰拾元	李润田拾元

（续表）

单思亮拾元	蔡振东拾元	单炳德拾元	蔡福拾元	李廷刚拾元	单福礼伍元	阎海强伍元
单之福拾元	李增田拾元	单振海拾元	孙宝堂拾元	李廷山拾元	单盈伍元	阎建友伍元
蔡新拾元	王珍拾元	单炳臣拾元	衡国喜拾元	单金中拾元	蔡利伍元	何俊军伍元
蔡俭拾元	单福忠拾元	单学君拾元	单金顺拾元	单金海拾元	李永明伍元	单明会伍元
单福起拾元	乔永拾元	单树桐拾元	单金垒拾元	衡玉拾元	单志国伍元	蔡树立伍元
单福国拾元	穆德才拾元	单树阁拾元	陈振存拾元	单明荣拾元	单志林伍元	何俊保伍元
单福顺拾元	阎茂才拾元	何来拾元	单玉国拾元	蔡永长拾元	单之才一队伍元	单明久伍元
孙明拾元	张水拾元	何俊元拾元	王纪德拾元	蔡永国拾元	李文泉伍元	蔡廷春伍元
陈树林拾元	何文生拾元	何俊永拾元	阎俊江拾元	单振江拾元	单志田伍元	阎华中伍元
单永起拾元	张雨拾元	何俊生拾元	蔡福建拾元	何俊喜拾元	单之海伍元	阎会武伍元
单铁拾元	张勤拾元	何俊江拾元	蔡庆增拾元	单炳顺拾元	单金伍元	单炳来伍元
陈义生拾元	张江拾元	孙宝强拾元	衡玉才拾元	陈义田伍元	单之江伍元	王春才伍元
孙伯田拾元	张国平拾元	单振海拾元	蔡庆拾元	陈义来伍元	衡玉岩伍元	蔡勤伍元
蔡福兴拾元	单建起拾元	张建义拾元	蔡舒拾元	陈义泉伍元	乔河伍元	单金才伍元
陈义起拾元	单金国拾元	单国胜拾元	蔡泉拾元	单福增伍元	蔡宽伍元	何俊章伍元
单之成拾元	何俊国拾元	何乃永拾元	单志歧拾元	单福和伍元	单志正伍元	衡林伍元
蔡廷树拾元	张建才拾元	张纪芬拾元	蔡廷君拾元	单福永伍元	蔡立和伍元	阎建永伍元
李永良拾元	阎廷立拾元	何俊水拾元	阎俊德拾元	单福海伍元	蔡云伍元	
单兴芬拾元	何俊岩拾元	单学雨拾元	孙文安拾元	单永刚伍元	乔水伍元	
蔡永树拾元	单明堂拾元	张纪中拾元	蔡庆国拾元	单福申伍元	阎建海伍元	
李永德拾元	张纪堂拾元	何俊民拾元	单金明拾元	单福祯伍元	单金才三队伍元	
孙宝田拾元	蔡福德拾元	单炳恒拾元	单明海拾元	单宝伍元	阎建国三队伍元	
蔡素拾元	何泽拾元	何树拾元	单金贵拾元	李永智伍元	衡玉强伍元	
蔡顺拾元	单炳起拾元	孙宝申拾元	单金义拾元	蔡福增伍元	单永进伍元	
乔江拾元	单炳安拾元	衡国良拾元	单金刚拾元	单之雪伍元	张建起伍元	
单志超拾元	单炳忠拾元	陈国存拾元	何俊林拾元	孙义伍元	张建增伍元	
蔡振坡拾元	单树林拾元	蔡旺拾元	单金生拾元	孙博文伍元	单明和伍元	

单荣庆加施坛鼓一佰，用资一佰伍拾元

（六）再立碑文　1996年，存放于官房子中的神像，全部被盗。此可谓灭顶之灾！老百姓捐钱献物，就是把敬神祈祥的责任交到乐社肩上，逢年过节，面神叩拜。如今神像无存，缘何设坛，怎么向村民交待。对新上任的会头们来说，这是一场

大考验。

上世纪80年代初，乐社曾发生过类似事件。当时有个叫杨春生的外地人来说，可重新复制神像。当年的会头何清，思忖道：大部分神像，色泽陈旧，如能翻新，自然甚好。因此轻信此人，把大包神像拱手相奉（押金一千元）。从此泥牛入海，再无消息。会员们说：何清一生精明，没栽过筋斗。知道被骗后，几日滴米未进，从此一蹶不振。遂感沉痼，郁郁而终。大家总结道："何清死在这件事上！"如今，旧事重演，会头们的压力，可想而知。

好在，音乐会原有的部分神像曾被保定地区文化局征用，有的存于易县"清西陵博物馆"，有的存于保定市文物旅游局"直隶总督署博物馆"。由中国艺术研究院音乐研究所出证明，县文化局帮忙，托关系，找门路，靠同乡，几经周折，峰回路转，竟然把文革中征调的老神像，全部找回来了。

于是乎，再立新碑，"列榜纪念"。可见乐社并非只在募捐时才立新碑，如遇重大事件，也要立碑设榜，悉录会史。

功德无量

我圣会佛像吊挂等财产，十年动乱，损失殆尽，仅存少量佛像。于九六年，被劫一空。此辈窃贼，必有恶报！至此，本神社已山穷水尽，濒临灭顶。所幸圣会神佛保佑，后继有人，精神不泯。为弘扬民族文化，同心协力，历尽周折，求得各方支持，将"文革"散失卅余年之佛像，全部追回，供我村民供奉和瞻仰。可见我佛，神明慧眼，佛法无边，神通广大，不可欺也！愿我圣会之永盛

兮，系千古而未央。对此做出贡献的单位和个人，列榜纪念，留芳百世，与日同辉。

鸣谢中华人民共和国文化部北京音乐研究所

北京市旅游局培训基地总经理　衡玉友先生

保定市文物旅游直隶总督署博物馆馆长　衡智义先生

英国伦敦大学亚非学院研究员　钟思第先生

涞水县文化局

衡挂君　王叔国　单荣庆　单福义　张大勇　蔡叔明

单福良　衡国镇

经办人：单玉田　单伶　李永强　蔡玉润　单玉德

制榜人：李廷刚　单明　　绘画：单福良

公元一九九七年丁丑正月

存于官房子中“梆子剧团”的“碑文”，也反映了记录历史的习惯。碑文也出自单福义手笔。上方书对联一幅：上联“瑞雪纷飞春节健旺”，下联“甘雨普降百花向荣”，横批“花逢春雨”。下面列捐款人与捐款数，侧面竖写文字如下：

我村立梆子剧团迄今七年，近二年来始有气色，众演员热情有余而戏装不足。今适值县剧团拍卖戏装一部，价廉而且适用，良机难得。为此，我全村社员纷纷认捐，所需款项，反掌聚齐。真乃齐心无难事，众力回天。今将施款户口开列于左，以资观展。公元一九六四年二月立

北高洛南乐会有一布制云帐，背面写捐资者的姓名和捐资数目，正面文字说明了该村戏班及南乐会的历史情况。现抄录

如下：

丰功伟绩

古语云：文制武安。纵横观北高乐东大街，有史以来，多贤聪，少愚庸，仁人义士、孝子贤孙、节妇列夫，人人颂扬，个个仿效。此街风追根寻源，皆于文化所致。

东大街白衣灯会，年代深久，一付钹、一面鼓，填补了节事之空白。承事者传宗接代，古老无计追究。二十年代初，承事者：单云从、张旺、阎井兴、阎福财。由此上溯到三十年代中叶，北高乐戏会，出世于东大街。承事者：单云清、阎福亮、单云从、阎福旺、阎德俊、阎德忠、张旺。文化说教，深得人心，瞬时，蔚成风气。逐集全村之人材，使之兴盛，名震百里。公元一九五一年，报经区委批准，命名为涞水一区育民评剧团，成为北高乐戏曲界第一个里程碑。

由此上溯二十年，东大街继往开来，在原白衣灯会的基础上，聘请南高乐南乐会为师，发展为南乐会。以民间曲调，警育世人。承事者：周进海、阎德宽、阎金田、阎德温、阎春财、阎春水、阎德瑞、阎德海、阎春连、单云从。

公元一九八一年，五谷丰登，万民乐业，壮士赳赳，人材济济，人心思动。美狮龙之雄姿，跃跃欲势。集思广益，捐募成资，遂延北瓦宅狮会为师。于是，人欢腾跳跃，彩狮翩跹起舞，一派和气景象。承事者：阎金田、阎海、阎仁中、阎子度、阎春财、解甲忠、阎春莲、阎强、

阎景海、阎德平、阎德温、李富。

推之，上述之业绩，无不以礼乐为先。起于文明，达于文明，文明贯于始终。起于东大街，达于全村，四下飞扬，实乃东大街文明之精华，孕育之硕果也。

资料提供者：阎崇然、阎福平、阎德斌、张文、阎金田、阎以平。

撰录者：阎义勇

东大街 公元一九八一年正月初一日立

（七）碑文的撰写人 南高洛音乐会碑文撰写者之一单福义，可谓乡村精英。读过这些半白话半文言的碑文，应该了解这位乡村“秀才”的身世。他自我介绍道：

我出生于1940年1月25日。父亲是文盲，没文化。7岁在涿州北胡宁村上过半年私塾，念《百家姓》《三字经》。1949年回南高洛上小学二年级。三个年级挤在同一间教室里一起上课，一个老师教。1955年入涞水县一中，1958年初中毕业，进太原市“山西省建设厅设计院技校”读中专。1960年到山西机械制造厂实习。因按工分分粮，家里没劳力，所以1961年秋天回乡，曾在大队果园当会计。在大队部里混工分的时候比较多，主要是写写画画。搞运动写材料，批刘少奇、批邓小平、批孔子、批四人帮，除了毛主席，我都批过，形势跟得紧。1980年分田到户，在家务农。1991年3月1日到“北京市旅游事业管理局涞水培养基地”（原“水北养殖场”）工作，担任建筑和园林设计。园子里的楼就是我设计的。1966年结婚，有四个孩子。老伴在厂长衡玉友家给他看家。

他的儿子与衡玉友的女儿结婚，单、衡接亲，巩固了两家

在南高洛的地位。单工字善画，是村中最出色的文化人。他爱好文学，勤于读书，通经懂史，曾写过长篇小说《爱河上的迷雾》，反映农村复杂的社会关系和男女青年的婚嫁与恋爱等。小说投交保定市文联，因出版无资，从此搁置。他有惊人的记忆力，曾整理过村史，对村中的人物风情，了如指掌，且评论适当。从其履历可知，他并未受过正规教育，却撰写出文化气息浓郁的碑文。这些碑文，春风化雨，沐浴乡民，使他们受到对自已捐款行为崇高性的精神鼓励。

二、其它乐社的碑文

（一）南高洛南乐会的碑文 南乐会老碑文上书“大清光绪拾肆年新制，南高乐村观音堂会”等字样，说明了该会的历史。该会几幅布制碑文，款式与音乐会一般无二。新碑文所列人名及款数，因篇幅所限兹不录，仅将立碑缘起的文字摘录如下：“南高洛东灯会，于中华人民共和国公元一九九二年，修建房屋，所花布施人等列于右……总花布施款：贰仟玖佰捌拾元肆角，另有壹拾伍元”。该会老碑文保存较好，文字娟秀，设计素雅。现全文抄录如下：

中华人民共和国	单　悦施洋伍元	阎廷山施洋伍元	单云利施洋伍元	赵有恒施洋伍元	阎　来施洋伍元	阎廷奎施洋伍元	阎桂明施洋陆元	单明礼施洋陆元	阎廷和施洋拾元	管　事　人		张洛树施洋贰元	单洛开施洋贰元	阎洛学施洋贰元	单久涟施洋贰元	单洛祯施洋四元	阎　安施洋陆元	涿州城西豆		中华民国十玖年

（续表）

阴历十月廿五日	出画佛像十二租花费	钱六百伍拾伍吊	四百廿四文		
	经理	单久员	单云生	管事人	阎志仁
家庄孙师伏	画人	单久华	阎梦华	人等	张议
阎洛如施洋壹元	单洛为施洋壹元伍毛	阎太施洋壹元	赵洛从施洋壹元	王廷奎施洋壹元	张洛桐施洋壹元
张有志施洋壹元	单云行施洋壹元伍毛	王廷喜施洋壹元	张桂元施洋壹元	单洛洁施洋壹元	阎孟松施洋壹元
阎来施洋壹元	王洛彩施洋壹元伍毛	阎孟花施洋壹元	张桂香施洋壹元	单平施洋壹元	李燮施洋壹元
阎洛祯施洋壹元	阎洛长施洋壹元伍毛	王洛生施洋壹元	阎凤瑞施洋壹元	阎孟能施洋壹元	单德桐施洋壹元
阎孟兆施洋壹元	阎志忠施洋壹元伍毛	单岳施洋壹元	阎洛栋施洋壹元	阎志和施洋壹元	阎孟笔施洋壹元
单子刚施洋壹元	阎洛芝施洋壹元伍毛	单洛如施洋壹元	单云起施洋壹元	穆洛顺施洋壹元	张洛公施洋壹元
张桂生	张树	阎廷和	单云仙	阎凤桐	阎凤池
单福禄施洋伍元	单梦金施洋伍元	阎凤树施洋伍元	单明堂施洋叁元	阎海泉施洋叁元	张如施洋叁元
单子刚施洋伍元	单洪来施洋伍元	阎凤桐施洋伍元	单洪恩施洋叁元	阎廷禄施洋叁元	单云刚施洋叁元
阎廷楷施洋伍元	阎梦兆施洋伍元	单云仙施洋伍元	阎廷恒施洋叁元	阎德良施洋叁元	单云利施洋叁元
张文施洋伍元	单树施洋伍元	单云桐施洋伍元	王凤明施洋叁元	单明忠施洋叁元	单明瑞施洋叁元
阎廷泉施洋伍元	单云常施洋伍元	单明金施洋伍元	刘汗焕施洋叁元	阎有财施洋叁元	阎梦兆施洋叁元
阎廷福施洋伍元	王积福施洋伍元	阎梦利施洋肆元	阎凤增施洋叁元	王廷兰施洋叁元	单鸿章施洋叁元
阎孟阁施洋伍元	阎凤池施洋伍元	单明如施洋肆元	穆洛生施洋叁元	王骥民施洋叁元	单明成施洋叁元
阎凤阁施洋伍元	单明安施洋伍元	张月施洋叁元	李全施洋叁元	阎孟起施洋叁元	王孟生施洋叁元
阎梦兆施洋伍元	阎保岐施洋伍元	王纯施洋叁元	阎廷生施洋叁元	张桂友施洋叁元	单德同施洋叁元
一九五三年起南	乐会一九六二年复习	龙灯会共施洋叁	佰零贰元		

（续表）

	张桂霖	阎梦松	王洛太施洋捌毛	阎廷全施洋伍毛	张桂生施洋伍毛	阎孟生施洋伍毛	王义生施洋伍毛	单堂施洋伍毛		张文	阎廷旺施洋叁元	阎文施洋叁元	阎梦堂施洋叁元	阎凤文施洋叁元	张桂生施洋叁元	李克明施洋叁元	高木有施洋贰元	阎梦山施洋贰元	单子江施洋贰元	
	香首	阎冀恒	单伦施洋伍毛	刘占奎施洋伍毛	单殷施洋伍毛	阎振楹施洋伍毛	阎孟桐施洋伍毛	阎俭施洋伍毛	阎孟金		王全施洋贰元	张芝施洋贰元	段有海施洋贰元	丁常发施洋贰元	单云顺施洋贰元	李子良施洋贰元	单明荣施洋贰元	阎梦海施洋壹元	赵之义施洋壹元	
			单云明施洋伍毛	单月施洋伍毛	张翠施洋伍毛	阎廷兰施洋伍毛	阎孟堂施洋伍毛	阎孟兴施洋伍毛	阎廷泉	王积福	张桂廷施洋贰元	阎梦田施洋贰元								
				王洛贵施洋伍毛	李庆生施洋伍毛	衡德明施洋伍毛	单德珍施洋伍毛	解维岐施洋伍毛	阎孟桐	阎来										

文中有几处别字："十二租"应为"十二组"。民间神像，多由数幅构成一组，叙述佛道故事，解释佛道经典。"孙师伏"应是"孙师傅"之笔误。

为何同一碑文，右写"中华民国十玖年"，左写"中华人民共和国一九五二年"？老会员们解释道：此碑立于"民国十九年（1930年）"。当时"施洋"人名记于右边，剩余部分就空着。一般情况下，不敛钱就不立碑文。1953年本会改南乐会，但当时只添置几样乐器，没花钱。不花钱也就不单立碑文。所以碑文的记载，为后来追记。1962年"复习龙灯会"（经济困

难时期恢复后再次活动），又一次募捐。按说，又一次敛钱，就要新置碑文。但当时并未单独再置“云帐”，就把此事写在“民国十九年”那幅碑文左半边空白的地方。因此碑文上就出现了“中华民国”与“中国人民共和国”并存并列的情况。

碑文以中间空行为界，右边的施洋者写于1930年，左边的捐资者写于1962年。两边墨迹，左深右浅，晚近之别，一目了然。如此可释，何以右左两边的人名，基本一样。另外，两边的许多人名，写法不一。一边写“阎”，另一边写“闫”。同一人名中的“梦”字，常写作“孟”。“阎、闫”二字为简繁之别，是写碑人的有意区别（现统一排为简体规范字）。“梦、孟”二字，则可能是笔误。

（二）北高洛音乐会的碑文 该乐社存老碑文，上书：“中华民国元年，管事人等：阎凤、李英、阎白明、阎进、阎好刚、阎德顺、阎宝龄、阎宝明、阎保福、阎北丰。”新碑文用布制作，最上方用绘有两条相对的龙头，龙口相遇处，夹一圆珠。龙身拖弋，四周饰以云纹。文字竖抄，书于右侧。立碑原因，是为纪念音乐会恢复。捐资者姓名与捐款数，都套写在红色的格框内。现按原格式抄录如下：

万古流芳

管事人等

孟 阎 李 阎 阎 阎 阎 阎 阎 陈 李 阎 李
制 雨 廷 兴 兴 世 福 从 万 永 俊 增 俊
月 田 起 田 旺 良 财 元 春 志 兰 魁 杰

我北高洛“蓝旗盛会”，继世至今，计有数百春之久。曾几经战乱荒年，兴衰数次。唯近年“文化革命”之运动，将所传文物，全部毁灭，村众为之悔恨，惶惶不可终日。至今年春月，望雨水频繁，风调雨顺，民情振奋，思再兴圣会。号出群起拥护，咸踊跃。为此立碑，以记之。愿此村风，名传千古。

时中华人民共和国公元一九九零年孟月。

阎富江拾叁元	李宜俭拾伍元	阎志泉拾六元	阎宝长贰拾元	阎俊义贰拾元	阎兴禄贰拾元	阎以刚贰拾元	阎世良贰拾元	阎万春贰拾元	柳海瑞叁拾元	李俊杰叁拾元	阎富财肆拾元	阎从元伍拾元
阎雨清拾元	阎茂田拾元	阎德恭拾元	阎增恭拾元	阎从德拾元	阎从泽拾元	阎世臣拾元	阎兴旺拾元	阎兴田拾元	陈永志拾元	李俊兰拾元	阎增魁拾元	阎德生贰拾元
阎魁元拾元	阎以富拾元	阎保禄拾元	阎德还拾元	阎增德拾元	阎德申拾元	周双清拾元	李富山拾元	阎世刚拾元	阎德田拾元	阎增贵拾元	张吉水拾元	阎金印拾元
阎世平拾元	阎兴海拾元	阎雨禄贰拾元	李廷起拾捌元	阎富顺拾元	薛福田拾元	阎万林拾元	阎雨田拾元	李　刚拾元	阎茂林拾元	李廷章拾元	李　章拾元	阎以杜拾元
							阎增会拾元	阎兰奇拾元	陈永水伍元	阎雨重伍元	阎宝礼六元	阎富良六元六角

（续表）

阎增文伍元 阎万洪伍元	阎增荣伍元 阎行伍元	阎文财伍元 阎焕有伍元	张吉田伍元 李如伍元	阎春来伍元 阎万国伍元	阎友起伍元 阎滋梅伍元	李生贵伍元 李富刚伍元	李廷财伍元 李富义伍元	阎世山伍元 阎春江伍元	阎增山伍元 阎江伍元	阎万福伍元 阎万城伍元	阎泽民伍元 阎以森伍元	阎占海肆拾捌元 张义祥伍元	李富伍元 阎著华伍元	阎著和伍元 阎春耕伍元
阎明久伍元 阎兰永伍元	阎俊清伍元 阎强伍元	阎瑞生伍元 阎永文伍元	阎永武伍元 阎海伍元	阎占福伍元 阎[illegible]有伍元	李维明伍元 阎富华伍元	李廷海伍元 李廷林伍元	阎雅富伍元 阎金福伍元	阎宝于伍元 阎生平伍元	阎万臣伍元 阎世顺伍元	阎万臣伍元 阎世田伍元	阎义贵伍元 阎梅海伍元	张义武伍元 刘宝泉伍元	阎增义伍元 阎滋和伍元	阎滋山伍元 阎金元伍元
					阎瑞兴贰元 李廷迁贰元	阎长海叁元 阎兴周叁元	阎金贵叁元 阎富利叁元	张国栋叁元 阎子占参元	张国良叁元 阎润贵叁元	阎德温伍元 单明志肆元	阎以濯伍元 李伦伍元	阎从田伍元 李廷元伍元	阎雨芳伍元 阎富贵伍元	阎瑞财伍元 阎富文伍元
仪将布施名讳开列于右										李春东贰元	李继生贰元 阎润堂贰元	阎德增贰元 阎滋彬贰元	阎金祥贰元 阎著亭贰元	李德祥贰元 周万兵贰元

该乐社尚存有写在黄色纸上的支出项目，但已残破不全。会员说：正常的杂项开支称为“出花费”，额外开支称为“挑费”。现抄录几条较清晰的文字：

×××送款伍元，送煤500斤；出灯泡子玖元；出点笙款；出大壶款；出豆腐、葱酱、油、盐7.51；出还富才大锅款60元；出抄曲本花费伍元；出抄曲本花费肆元；出表经卷币壹元；出猪肉、团粉、糖、瓜子等。共收入陆百玖拾肆元四毛七分。入自宝礼赁款肆百元；入村工作队人力款，六拾肆元四毛；入前存过来柒拾伍元。92年正月十二日结住。

（三）易县桥头乡北桥头村音乐会的碑文 1992年，该乐社恢复活动，得到全体村民的捐助。引起我们关注的是：乐社不但把所有捐款者与捐款数记录下来，且把用途记录在案，这是南高洛碑文略而不详的。它为了解一个乐社的开支，提供了详细资料。碑文写于布帘上，全文如下：

万古流芳

诸佛神像及音乐圣会，在我村流传已数百年之历史，十年浩劫期间而辍。改革开放以来，形势喜人，百废俱兴。因之诸善人募捐资助兴会，并绘佛神像数尊。又由懂事人念佛经，此之大兴。实为神佛之默感善人，而善人虔诚敬奉佛神，而致佛经法宝随缘流传，兴旺发达，吉祥如意。并祝愿世界和平，人民安乐，正法永住，法轮常转也。己酉年乙丑月二十一日记。

董事人：杨宗云 杨春安 赵秀祥 高福庆 杨春香

王	杨	赵	王	娄	娄	娄	杨	赵	刘	杨	杨	赵	杨	赵	杨	赵	杨	杨	高	王	杨	杨	王	赵	
振	永	文	世	海	海	海	思	振	殿	永	思	秀	永	振	春	文	春	春	福	永	宗	春	玉	文	
生	军	宝	福	春	金	山	堂	来	祥	平	荣	祥	久	启	永	生	福	安	庆	久	云	龙	华	起	
																									施
拾	拾	拾	拾	拾	拾	拾	拾	拾	拾	拾	拾	拾	拾	拾	拾	拾	拾	拾	拾	拾	壹	壹	壹	壹	舍
																		元			佰	佰	佰	佰	人
元	元	元	元	元	元	元	元	元	元	元	元	元	元	元	元	元	元	村	元	元	元	元	元	元	数
																		长							

（续表）

赵	杨	杨	杨	杨	王	周	杨	杨	任	杨	王	娄	王	杨	王	高	王	杨	杨	杨	高	杨	杨	杨	王
文	春	春	春	德	守	桂	春	永	德	永	振	海	展	春	廷	艳	永	春	宗	永	振	宗	宗	春	振
喜	果	雨	元	军	来	阑	王	茂	银	利	启	金	芝	香	银	春	之	亭	永	年	才	水	利	堂	友
贰	拾	拾	拾	肆	拾	壹	伍	拾	拾	拾	伍	壹	拾	拾	拾	拾	拾	拾	拾	拾	拾	拾	拾	拾	伍
				拾								佰	伍						贰						
元	元	元	元	伍	元	元	元	元	元	元	元	元	元	元	元	元	元	元	元	元	元	元	元	元	元
				元															四						
																			角						
杨	王	王	杨	杨	刘	刘	杨	赵	王	任	任	王	杨	赵	杨	王	杨	杨	杨	杨	赵	赵	王	王	王
宗	永	凡	永	永	德	德	春	文	世	德	德	世	春	秀	永	永	宗	永	宗	德	振	文	守	永	世
珍	志	王	成	福	明	泉	荣	普	友	顺	保	奎	风	亭	岭	昌	毓	河	文	水	军	水	金	水	龙
伍	伍	伍	贰	贰	贰	伍	伍	贰	伍	伍	伍	拾	伍	拾	拾	拾	拾	伍	伍	拾	拾	拾	叁	贰	伍
								拾																	
元	元	元	元	元	元	元	元	元	元	元	元	元	元	元	元	元	元	元	元	元	元	元	元	元	元
入款 一千陆佰柒拾捌元肆角																									

支出清单抄记在象征佛教的黄色大纸上，现全文抄录：

九二年十月

去北京买笛子 1 个　共花费壹佰叁拾元另捌角五分　高福庆　刘德明经手

买管子 1 个　贰拾元　经手人　杨永平

买磁带 2 盘　蜡烛 3 包　拾叁元　杨宗武经手

去商方找云锣买烟 22 盒　贰拾捌元　经手人高福庆　任德银　杨永平

九三年十月

买鼓 1 个　壹佰元　经手人高福庆　杨永平

买大煤 10 吨壹佰贰拾元

管画神像饭　30张　双超纸在内　共贰拾贰元
买灯笼陆拾捌元
出画像款贰佰元
出买墨汁陈纸贰拾元壹角伍
出买帐子款壹佰伍拾伍元
出买炮香油香肆拾元另陆角
买毛笔2个壹拾贰元肆角
出买黄白纸款壹拾肆元捌角
出买白的凉布1尺1寸壹元壹角
出灯棚电费叁拾元
出买文启煤壹佰元
出付杨春涛画像款壹佰元
又出付杨春涛画像款叁佰伍拾壹元伍角，
出修笙4个壹佰叁拾元
出管修笙的饭费叁拾元另伍角
共出款壹仟陆佰柒拾叁元□角

收自愿献金款壹仟肆佰贰拾捌元肆角
入大队转来款——贰佰伍拾元
共入款壹仟陆佰柒拾捌元肆角
共支出壹仟陆佰柒拾叁元柒角
除出净存款肆元柒角

由于乐社刚刚恢复，许多物品都需购买。现把这些花费的比例计算如下：

捐款总数：1,678.40元；

购买、修理乐器费用：411.35元，占24.5%。

绘制神像费用：706.05元，占42%。

燃料费用：250.00元，占14.8%。

杂类:310.50元,占18.4%。

这些数字反映出乐社的开支比例。用于画神像的费用占最大比例，决非偶然，某种程度上说明了乐社性质。老会头杨春安（约1925年生）说：乐社原有一套“十殿阎王”像，仅剩下“九殿平等王”。所以请本村在石家庄美术学院读书的大学生，新绘神像。

虽然说乐社刚刚恢复，但毕竟是个老会，大部分乐器不用购买，开支中占不大的比例。“去商方找云锣买烟22盒”一项，杨春安解释到：原云锣文革中被查抄遗失，一时买不到，四处打听，终于在涞水县一家已散的音乐会，花550元买来一副老云锣。“买烟22盒”，就是四处托人所用花费。他不肯说出卖者的村名与姓名，因为乐社虽散，但也不敢公开买卖原属会里的乐器。买云锣的开支，未列在支出项，因当时尚未落实此事。而且捐款中也没有剩余，这笔钱来自以后的捐款。音乐会编制一定要配置云锣，其他村的乐社曾嘲笑北桥头没有云锣“不成会”，所以争强好胜的杨春安一定要配齐乐社的乐器。

1996年4月到该村再次采访时，杨先生叙述了乐社去洪崖山朝顶的事，可说明后几年的捐助情况。他说道：我提前去后山找熟人梁树明，希望与马头村的党支部书记联系，不买山门票。但听说马头村承包了山会，必须交县里21万。不论谁都得卖门票，对我们可以优惠，每人只收五元。村里妇女跟着音乐会同去，也得给买票。去后山“修好”，花了一百多元，门票60元，香20多，其他的给大家买了油条、大饼。村里卖豆腐的人捐了10元，另一人捐了20元。路费没花钱，村支书儿子有部卡车，拉着老人们。另一做买卖有车的人，拉着会员大家捐钱给会里，可把钱卖了门票！我心里不愉快。会里一直

想置办会棚，未能凑齐这笔钱。把钱这样花了，我心里难过。

北桥头仍然是个十分贫困的村落，作为会头，杨春安分文必计，对村民的捐款，用的十分谨慎。小不能包大，少不能赡多。许多该做的事，不得不放弃，理想不能实现，是作会头的苦恼之一。他为把钱买了本该不花钱的进山门票，十分恼火。采访过程中，他不断提及此事，长吁短叹。

老伴瘫痪在床，家务事均由他操持。邻村麻屋庄对面的驻军迁移，桥头乡政府将空出的营房改建中学，号召全乡每人“捐”（摊派）70元钱，没钱人家，纳粮代替。采访时喇叭正在广播此事。杨春安十分忧虑，他与老伴根本没有现钱收入，何以负担？由此可知，碑文上列出的捐款，对那些依然贫困的乡村来讲，真是一份血汗钱！

（四）雄县张岗乡开口村的“音乐会收款开支清单”

与北桥头的情况一样，开口村也是1993年恢复，可以从开支情况观察到乐社的花费项目。

总收入款伍仟壹佰陆拾伍元伍角

买大钹1副叁佰贰拾元

买笔2支用肆元

买铙两副叁拾玖元陆角

霸县买云锣路费（二人用）伍元

买笙三攒伍佰壹拾元

高桥买笙饭费柒元伍角（董友信赞助拾元）

买小钹1副柒拾柒元

车费二人拾贰元

买铛子1个陆拾伍元

买横笛1个拾元

买横笛1个贰拾贰元伍角

开一西庄买镜1付壹佰陆拾元

买管子筒2个贰拾柒元

配钹1片（西庄）壹佰贰拾捌元叁角

去天津（三人）盘费壹佰四拾捌元贰角

旧换新铙1付壹佰肆拾肆元

买大鼓一面壹佰叁拾元

去饶阳车费贰拾伍元肆角

买日记本壹元捌角整

饭费店费贰拾叁元

买红布六尺陆元壹角

三马费拾元

买钹1副笛2个共叁佰壹拾伍元

买手鼓1个壹佰叁拾元

买钹路费伍元贰角

买兰旗布4个（其中有西庄两）肆拾壹元

买炉子1个拾贰元

买白布做旗边拾陆元玖角

买煤柒拾元

买顶幔布15尺壹佰另伍元

买红漆砂布元钵笔拾元另柒角

买兰□布做里用30尺肆拾叁元

买白布做笙套叁元

买布纸共玖元伍角

买红布大铜用壹拾叁元

买砂布漆云锣架用拾陆元

秀坡支井水费陆元

买白带1盘顶幔用壹拾伍元

补钹1片柒拾元

买铙1付壹佰陆拾伍元

补钹盘费壹元

制顶幔铁活玖拾贰元肆角

霸县买云锣饭费壹元

买□线顶幔用伍元伍角

买砂布打鼓架用壹元肆角

买包□皮布陆元柒角

买腊由纸用肆元伍角

买蜂窝煤460块伍拾元

买茶叶1斤拾伍元

买墨汁1瓶伍角

点笙用壹佰元

云锣鼓架木料贰拾元（范运池赞助贰拾元）

补张永田药费叁拾伍元

买棉花云锣套用叁元

买笙四攒各150共陆佰元

买红条绒云锣套用贰拾元零伍角

点笙四攒（去高桥）用叁拾元

红条绒做笙套拾壹元贰角

两次路费拾陆元陆角

秀坡支井水款陆元

车费贰拾柒元

买竹杆2根打旗用贰元陆角

买云锣2架用柒佰元

买竹杆13根做顶幔用拾捌元

买红平线30尺壹佰另伍元

赔损菜刀1把拾伍元

去北京车费（二人用）叁拾壹元贰角

演会共用电费壹佰捌拾肆元（孙彦辉赞助捌拾肆元）

店费饭费（二人用）柒拾叁元
买糖烟学员用陆拾肆元
买青平绒 15 尺肆拾玖元
出灯 3 次买炮贰拾肆元
买红旗布 2 面拾壹元柒角
打旗奖品日记本拾肆元四角
买白布做旗边用叁元陆角

世英 300　宝珠 100　普乐 40　共外收四百四拾元
又清巨伍拾元　陈德民玖拾元　总补收 580 元
共收赞助 5175.50 元　外收款 590 元　收赞助木料电费 104 元
总收入款伍仟捌佰伍拾玖元捌角
总开支款伍仟陆佰零陆元陆角
除开净存现金贰佰伍拾贰元玖角

（五）安新县赵北口镇南街音乐会的碑文　该会存留五本记录历年捐资情况的本子，均用毛笔竖抄在自己装订的长方型黄色纸本上。每页右上角，写有该页钱款总数，全部总计殿后即立碑文。该会并非有特殊情况才立碑文，而是每年得到村民捐款。会员们说：全村“在会”380 多户。现将其中一本，全文抄录如下。

需要解释的是，许多姓名，是村民们平日间的称呼，外人看起来不免有随便之感。但这些称呼在朝夕相处的村民间，则是亲切的。冀中乡民的名字有“大号”，即正式姓名，还有日常称呼。一般在称姓氏后根据年龄加个“老”或“小”字。如名字是单名，就直接称。如名字是双字，就取其中一字，如“张老万”“李小亮”。这份碑文有大量这类称呼。还有一种按排行称呼的习惯，如“季老九”“李三子”等。人到老年就不

直呼其名，所以一上 50 岁，就加“老号”。老号根据名字搭配，一般取个吉利字，如南高洛音乐会的“单常”，取成语“知足常乐”，称为“单老乐”。

音乐老会一九九〇年农历正月十五日

85	东　西西　西 80	东　80	东　东东　80
	街　街街　街	街　北街	街　街街
徐尚李王张徐章季	郝李尚张王腾王范	周尚尚尚贾尚郝粟	薛徐杨薛徐李张王
贺仁大友小大德老	顺小老大小庆春	大胖春福　克老增	老金林长老三守大
秋五新恒白林平九	杰义乐万文乱友玉	卷四苓庄话军多其	补锁城江柱子仁其
拾拾拾拾拾拾拾拾	拾拾拾拾拾拾拾拾	拾拾拾拾拾拾拾拾	拾拾拾拾拾拾拾拾
伍			
元元元元元元元元	元元元元元元元元	元元元元元元元元	元元元元元元元元
80	东北西　80	北　北　85	西西西 100
	新街街	街　街	街街街
	村		
范李吕王孙马马王	尚粟粟徐章王王尚	章李王尚徐张王王	章王徐王杨王腾菜
之章小友小增增金	云小金老老小大秋	老家根老文金五和	小友宝增苓贵蛤玉
九孚球和扣禄其水	庄华洞乱年亮会林	肥林义卯德祥觉明	计顺倍春仁生蟆秋
拾拾拾拾拾拾拾拾	拾拾拾拾拾拾拾拾	拾拾拾拾拾拾拾拾	拾拾拾拾拾贰贰拾
		伍	拾拾
元元元元元元元元	元元元元元元元元	元元元元元元元元	元元元元元元元元
西东　100	东西西 80	北东　北　140	西西　东西 90
街街	街街街	街街　街	街街　街街
王贾李李范李张张	袁王周王杨陈尚吕	尚王张李王张徐王	尚徐郝王叶粟粟陈
德仁小春小六令法	和秋宝二之赶老增	玉春振鹤小金小	根万爱老中小桂建
俊祥亮和还九仁信	明发义龙夫年文春	庄义怀田银锁水江	柱歧民远峰白轩民
贰拾拾拾拾拾拾贰	拾拾拾拾拾拾拾拾	拾肆拾拾肆拾拾拾	拾拾拾拾拾拾贰拾
拾　拾		拾　拾	拾
元元元元元元元元	元元元元元元元元	元元元元元元元元	元元元元元元元元

100　西　80　西　东 100　80
街　街　街
范王章袁李尚李章　李李吕薛李邓张尚　徐吕徐尚王何王徐　张杨郝李袁徐李
老大　小老二章树　乱老庆福幼　树八　黑希文玉大老老　贺志小中老铁建
虎车志铁十顺卷立　子白成贵贝熙增十　子朋涛英雨肥一卷　祥兰斗田余双中
拾拾拾拾拾贰拾贰　拾拾拾拾拾拾拾拾　拾拾拾拾拾拾拾贰　拾拾拾贰拾拾拾
拾　拾　伍伍　拾　拾
元元元元元元元元　元元元元元元元元　元元元元元元元元　元元元元元元元

西　西 100　西　西东 90　西东西　东北北 115　东北　90
街　街　街　街　街　街街街　街街街　街街
尚章尚王李王吕徐　张李张王贾王袁张　徐刘张郝徐章郝章　张殷袁刘孙苏张陈
小树老　老老小铁　五小宝大　金　老　树小老缓文秋大　老增　小友豆夫
夫栋根会明铁盔树　十桐玉锁田柱乱套　清城虎强波立振月　三明皂德扣生三本
拾拾贰拾拾拾拾拾　拾贰拾拾拾拾拾拾　拾贰拾拾拾贰拾贰　拾拾贰拾拾拾拾拾
伍拾伍　拾　拾　拾伍拾　拾
元元元元元元元元　元元元元元元元元　元元元元元元元元　元元元元元元元元

西 80　西　东　西 100 西　西　西　西西 85　西　北　95
街　街　街　街　街　街　街　街街　街　街
李菜李袁徐李陈王　李张王张王袁粟王　李高粟范王陈李王　李王尚王陈王邱李
文中章老小瑞小法　德根叁百铁云凤章　小小跃仁苓余老二　小夫贵根大增章德
生和套文田亭桥中　桐长仁顺桥财祥皂　锁乐光吉伙子顺会　印德兴长生会锁纯
拾拾拾拾拾拾拾拾　拾贰拾拾拾贰拾　拾拾拾拾拾拾拾拾　拾拾拾贰拾拾拾拾
拾　拾　伍　拾　伍
元元元元元元元元　元元元元元元元元　元元元元元元元元　元元元元元元元元

90　2315 元　西　70　西北　150　西西北　120
街　街街　新街街
村
李吕李王徐尚吕李　李徐孙张菜薛袁张　郝李郝李薛刘　李郝　王袁李王刘张尚徐
小仁玉庆文德法志　小贺玉孝增友大六　大德国家福吉　金新　二小门　善老老德
五长桥义记章成伟　东刚江先友田秀十　绫罕旗树春庆　文田　子锁楼眼德德歪信
拾拾拾拾拾拾拾贰　拾拾拾贰拾拾拾贰　贰贰拾拾拾陆旗拾拾　拾拾拾陆贰拾拾贰
拾　拾　拾　拾拾　拾子　拾拾　拾
元元元元元元元元　元元元元元元元元　元元元元元元一元元　元元元元元元元元

东街 85

张六九拾元
王孚子拾元
王铁柱拾元
李燕林拾元
徐宏志拾伍元
张老肥拾元
尚令会拾元
孙老豹拾元

东街 东街 80

张德元拾元
尚国祥拾元
张老得拾元
徐苓子拾元
张老黑拾元
尚福友拾元
李怀正拾元
徐白子拾元

西街 95

尚长记拾元
李棉法拾元
张五利拾伍元
李利田拾元
尚大眼拾元
徐步礼拾元
尚春生贰拾元
宋延康拾元

西街 80

张福祥拾元
徐仁颓拾元
徐小锁拾元
尚章套拾元
李玉僧拾元
郝小乐拾元
张书田拾元
邱小林拾元

700元 720元

东街 北街

尚国民拾元
尚增国拾元
袁会拾元
李门楼拾元
陈利国贰拾元
郝文会伍元

礼收款3060.00元、
处理煤肉96.00元、
收灶款400元、
上年转来33.00元、
总收入3193.00元、
各项支出2126.00元、
除支净存1067.00元、
上年利息793.00元、
总收入1074.93元

李双成豆腐70斤、支31.00元；
粟风祥菜蛋、支41.00元；
王贵牛肉89斤、下水42斤、支312.00元；
张小白麦10袋、油75.5斤、支456.00元；
张八年药物、支25.00元；
滕蛤蟆拉煤费、支12.00元；
徐大林代销点、支102.00元；
王眼猪肉100斤、上下水55斤、支362.00元；
粟令七鸡子30斤、支79.00元；
李小桐砖铁、支21.00元；
叶大雪油4斤、支28.00元；
郝国其豆腐80斤、豆腐干3斤、支40.00元；
滕蛤蟆煤、鱼、支款229.80元；

姚秋东菜组、支款 54.00 元；
王小明采组、支款 61.00 元；
王老年鱼 60 斤、支 144.00 元；
徐老柱劈柴 400 斤、支 44.00 元；
范小堆小鱼 25 斤、支 15.00 元；
滕蛤蟆鱼、饭、硷、支 5.00 元；
张文春劈柴 270 斤、支 7.00 元；
苏支生菜 50 斤、支 5.00 元；
郝欢乐代销点、支 22.50 元；
尚国民代销点、支 9.00 元；
各项支出款 2126.00 元。

赵北口是个老会，具有广泛的群众支持，已不需大量购买乐器与道具。除了节日期间的鞭炮等项大开支，相当部分的钱用于“吃会饭”的菜、蛋、肉、油、豆腐等物，这几乎成为主要的花费。对此，会员们似乎不太愿意承认。但开支情况反映出类似城里“吃喝风”的情况。生存贫困环境下养成的对吃的重视，依然在刚刚解决了温饱的乡村生活中，作为头等大事。这种习风在其它乐社也常见。如迁民村吹歌会的会员说，春节期间接会（“花会”互访）的餐费，约需 3000 元。韩庄乐社会员也承认，会费多用于会饭。

（六）徐水县大寺各庄乡北梨园村音乐会的碑文　该会“集资”，用粉笔抄写在村头显著位置的黑板上，可见碑文载体，日益不讲究了。所幸采访时，碑文尚清楚，仅个别字被孩子们涂抹（用？号标示）。现抄录如下：

北梨圆村音乐会集资公布如下

高 祥	伍元	高桂春	贰元	高 旦	壹元伍角	高连锁	贰元
高福山	伍元	智叔清	陆元	高 休	拾元	高阑新	贰元
王会元	壹元	高白子	伍元	刘国柱	拾元	智 三	叁元
高 安	拾元	高克生	伍元	高国友	贰元	刘叔亭	贰元
田五子	壹元	高 章	贰元	高 眼	壹元	高春?	贰元
高 福	伍元	高五尔	壹元伍角	吴 桂	伍元	高池子	叁元
高福恒	伍元	高文吉	肆元	刘丢儿	拾元	高更臣	伍元
高军峰	伍元	高克启	拾元	高五儿	叁元	高 峰	伍元
高军礼	伍元	高池子	叁元柒角			智老旦	贰元
高金华	伍元	高虎儿	伍元	刘卫东	贰元	高福贵	伍元
高豹儿	壹元	高荣华	伍元	高春喜	伍元	高 日	贰元
高国英	贰元	高平华	贰元	李? 军	贰元	高三合	伍元
高?	贰元	高 旗	贰元	张 桂	贰元	智成群	叁元
高福振	肆元	刘 旦	伍元	高喜春	伍元	智 气	肆元
高宝新	伍元	王福元	叁元	王宝群	贰拾元	高二子	伍元
				商 顺	拾元	高宝貌	伍元

高井华	拾元	高福田	伍拾元	高春祥	壹元	高金海	贰元
智定生	拾元	高 田	伍拾元	贾俊志	叁元	刘喜元	拾元
刘振华	拾元	高勋元	贰拾元	高福顺	拾元	刘老五	伍元
高 吉	伍元	高中启	贰拾元	高顺利	拾元	刘章启	伍元
高全生	贰元	高福堂	贰拾元	智树彩	拾元	高玉堂	贰元
高德民	拾元	高玉堂	贰拾元	高上德	叁元	高 彬	壹元
李 迁	拾元	贾文海	伍元	高友华	叁元	高海堂	伍元
高顺福	伍元	高宝兴	伍元	高青儿	贰元	高 虎	叁元
高玉锁	壹元	高振宇	伍元	智树江	贰元	高顺民	贰元
高福元	伍元	高金林	伍元	贾树启	拾元	高玉祥	肆元伍
高喜荣	伍元	智喜子	伍元	刘麦收	伍元	高春林	贰元
刘长儿	贰元	高福歧	贰元	刘叔田	伍元	高树林	伍元
刘? 闰	伍元	智 利	伍元	刘三福	拾元	高宝祥	肆元
刘? 强	拾元	高宝来	伍元	刘 利	贰元	高福生	贰元

（续表）

刘志中	伍元	高春良	伍元	刘廷杰	贰元	高福祥	伍元
?国古	叁元	贾俊生	叁元	刘满圆	贰元	高华	壹元
						王宝群	贰元

（七）文安县左各庄镇福新村同乐会的碑文 该村是京畿地区自20世纪80年代以来乡镇企业发展最快、因而生活最富裕的乡镇之一。数十家大大小小以合成板为主要产品的制板厂，沿河而建，河堤上车辆穿梭，运输繁忙。厂家为各地的家俱业提供原料。镇中的其它行业，也十分繁荣。任村党支部书记、也是音乐会会员的董钦增（约1925年出生）介绍：该村年人均收入，可达6300元。每年春节，村委会给65岁以上的老人，发一百元钱。80岁以上的老人，再加10斤鸡蛋。

具有如此背景，村里的文化活动，就有了坚强的支柱。1997年“同乐会”（包括音乐会、杆会等）接受捐款达5200元，一位企业家独家出资为音乐会定做一面价值4000元的特大鼓。同乐会、音乐会的官房子与村委会建于同院，可见村政府对艺术会社的重视。碑文中，捐资百元以下的不予登记，足见当地人的气派。

从“赞助名单”中可知，赞助者多是制板厂的企业家。他们生活富裕了，对家乡的文化活动，表现出积极地参与意识。面对文安县与霸州市音乐上普遍高水平的艺术会社和生活上普遍富裕的乡村生活，那种认为只有穷乡僻壤才能保存最好、最纯传统文化的观点，确实需要进行重新思考，这是中国民族音乐学家将在中国乡村步入新的经济环境时代需要探讨的新课题。或许，在观照那些在穷乡僻壤的天边仍然放射着的余辉同时，已经听到了第一支报春燕子的鸣唱！

1994年春节文化活动赞助名单

王桂玉 300元	李根来 100元	陈乃东 500元
方圆板厂 300元	何忠祥 100元	董治军 500元
董汝板厂 300元	李全然 100元	张国治 800元
福东板厂 300元	张国桥 100元	洋住 800元
王礼祥 俞士友 300元	刘景阁 100元	高增士 200元
天华板厂 300元	陈乐天 100元	陈维民 200元
鹏翔板厂 300元	刘庆国 300元	王志祥 200元
李金才 300元	俞士臣 董河 400元	王洪祯 200元
四合胜板厂 300元	忠吊车 400元	张国春 200元
张学臣 300元	关明德 400元	冠国芬 200元
何换吉 100元	杨永臣 500元	何敏社 200元
街道 200元	张国叔 宋丙臣 500元	郭云林 300元
张国叔 宋丙臣 彩镜一块	王宝增 500元	
董来板厂 300元	马文俊 200元	扁竹厂 500元
陈宝珠 陈水平 300元	张锡良 400元	

三、经济供养

本文之所以不厌其烦地罗列这些碑文，一是音乐学界以前未曾收集民间乐社在经济供养方面的具体资料，而这是把生存环境作为艺术活动背景进行综合研究的民族音乐学的重要课题之一。二是研究一个社会团体的经济收入，是采访者羞于启齿、被采访者不愿作答、因而难窥真貌的工作。但我们十分幸运地遇到了这样一种团体，它的账目不但年年记录在案，而且毫不掩饰地布告天下。这使我们不用雾里探花，大大方方地径

直步进民间乐社生存的真实图景中，从而真切地触摸到这类艺术组织全部活动建立其上的、那根实实在在的经济命脉。

为了使论说更具说服力而列出的这些十分详尽具体乃至十分繁琐细碎的碑文记录，相当程度地损失了叙述的一气呵成感，但我无法迈出这种论说上的困境。原因是，没有对这些真实材料的记录，就无法真实地观照研究对象，从而使民间乐社的存在依然保持在昔日朦朦胧胧的印象中，这些印象中的民间乐师，似乎是一群永远奏着仙乐却不食人间烟火的飞天伎人。

与音乐会收入的透明度相反，吹打班的收入则很难详知。他们是营业性组织，收入具有个人隐私性质，所以，艺人们不愿意透露真实收入。我们询问永清县大辛阁乡中叉口村吹打班的盖玉德时，他不太愿意回答这类问题。虽然最后勉强说出出会时的一般收入，但语气上吞吞吐吐，与音乐会会员回答经济情况的那种爽朗乃至自豪的态度，判若天壤。于是就出现了这样相反的情况：以盈利为目的的艺术班社，反而不能了解他们的经济实况；而以无偿服务为宗旨的乐社，到可以毫无保留地提供全部收入与开支细目。

音乐会懂得这笔钱对于每位捐献者的意义，因此每一笔花费，都慎重地记录在案并公之于众。一切公开，谤毁不可加！无疑，这一传统中含有的透明度和民主意识，一使村民对于捐献用途，感到满意。二使乐社在村民中赢得信赖与威望。采访中看过许多村民写的大字报，用激烈的口吻指责某某干部乱花公款。村里钱款，是大家的血汗，涉及每个人的利益，村民们自觉地维护着切身利益并参政理财。所以，钱有所归，量入为出，节俭居之，不为利益以充其私，成为乐社管理者们时时谨记的原则。

了解了社区村民的捐助，接下来就需考察：京畿百姓，何以心甘情愿地为乐社捐助？讲究实际的乡民真的慷慨解囊不求回报吗？

（一）民间乐社对供养善众的回报形式　要了解普通百姓何以如此广泛地为乐社捐资，首先要了解音乐会最主要的活动项目是什么，或者说，音乐会对施予者们能给予怎样的实际回报。

如果把音乐会的活动项目排列出来，列在第一位的常规活动，就是发丧。毋需说，每个家庭迟早会遇到这种事。

丧葬典礼是传统社会最隆重的人生礼仪之一，葬礼与鼓吹并联一体，也是自鼓吹乐诞生之初就日渐成习的国俗之一。既然丧葬花费是人生消费中必须支付的一份开支（当地百姓把葬礼请僧道的费用称为“音乐费”），①这份开支中包含着如同购置棺椁、宴请宾朋一样的、雇佣鼓吹乐队的费用。聘请吹打班与戏班的富裕家庭，自然能在乡邻中证明自家的经济实力和由经济地位意味着的家族威望。但一般人家，多不具备如此财力。丧家对音乐会与吹打班，都需管饭。也就是说，音乐会吃饭的费用，包括在必不可少的、宴请亲朋的开支中，而吹打班的佣金，则在请客之外，单独开支。因此，一般人家也就只聘请花费上占最少比例的音乐会。

既然每个生活在这一风俗中的村民，都必须支付这份开支，那么，相对而言，把钱投在花费最低且在观念上不会拒绝要求的艺术班社，当然就是最划算的。贫困而精明的村民们，对这笔账算得十分清楚。音乐会的乐师们常半开玩笑半认真地戏言：老百姓喜欢我们，是因为他们可以不花钱，或少花钱。

但是，有哪一种更经济的途径，即不用一次性大笔开销而

是积年累月、细水长流、不疼不痒地慢慢投入呢?

那就是向音乐会主持的公益事务，体体面面地捐款。名义上是为社区公益做贡献，同时又为自家日后所需，作好铺垫。从碑文上看，各户捐款，数目不大。十元以下，最为普遍，在一般家庭的负担限度之内。当然，村民收入，因各县市乡镇的情况，有很大差异。福新村年人均收入高达6300元的情况，向阳街年人均收入达3016元的情况，应算特例。曾任南高洛村长的蔡玉润说：该村1995年的人均收入是1700元。这是较为普遍的情况。了解了一般村民的收入，可知捐款额，占一个家庭收入的很小比例。

南高洛村音乐会碑文上录有一个北高洛叫阎德温的人，捐款四元。音乐会许诺：只要他家有素事，我们二话不说，就得去！1996年，阎德温的夫人去世，乐社用音乐隆重地为她送行。此事说明，不管乐社收到多么微薄的捐赠，都要郑重地回报施主。

会里为此有过争论，年轻人认为，阎德温只捐了四元钱，而且仅止一次，值得吗？管会人单玉德、蔡安、蔡玉润坚持道：必须去，因为这是一种态度！说明我们把滴水之恩当涌泉相报，决不食言。单玉德还解释道：阎德温的儿子在县里当干部，给他办丧事，决非巴结干部家属，只因他对我会建设有贡献。“人家有这个心，就要回报。”

因此，积年累月地为乐社捐一点钱，家中有事才张得开口。平日“不出血”的人家，如遇丧事，临时抱佛脚，必被村人嗤笑。真遇这类情况，孝子就需到会头家磕头请会，后逢春节开坛，再给乐社送份礼，叫作“补礼”。

实例有：南高洛的单叔宣，死于1992年，生前从未给乐

社捐款。儿子到几个会头家磕头求助。葬礼没有音乐超度，那是对老人的大不敬。此风成俗，没有那个后代敢立新风，“不请音乐”。念及同村乡邻，乐社为其发丧，但会员们心里不痛快。他们不平道：“这算例外。平日间，对音乐会不尊重，遇到事，临时给钱也不行。看他求情的可怜相，算是原谅他。”会员们并不在乎一家人平日捐多少钱，而是由捐款体现的对乐社的态度。所以会员常说：平时捐过钱的会友，家里有事，只要通知一声，届时准到！

会员还说：准备雇吹打班或戏班，即使拿着钱去，戏班很可能被出钱更高的人家请走，本村的音乐会则不会如此。道理摆在这里：人家已在数年中把这份“投资”预交了，乐社不会在其家人离别之际，拒绝为其超度。

所以，哪家人不愿做此本小利大的投资呢？如同阎德温家的情况，这位预支了四元钱却得到十几人的笙管乐队为其妻送行的壮举，对村民具有何等的说服力与召唤力！相反，哪位从未捐款的单叔宣之子，双膝下跪、乞求告饶时的难堪、尴尬再加事后的“补礼”，则从反面传达着同样有力的告诫。

音乐会有恩必报的作为，从未蹈空。甚至出现这类情况：父子兄弟几人在会，因农忙季节遇有丧事而耽误农活，蒙受经济损失。因此，南高洛音乐会有条会规：一家如有几个男性成员在会，父子兄弟就得选择决定，哪个留在会中，哪个不得不放弃艺术享受，不然就意味着挨饿。因为按会规，即使大秋农忙，“邻有丧”，“放下手里的活就得去”。对于依靠农业生活而非依靠卖艺为生的农民乐师来讲，有时真是进退两难。一次是单树申的母亲去世，一次是穆德才、家住县城南、北浅头村的亲家“老忙”，两次都赶上麦收大忙，家家都在地里割麦子。

但人家开着拖拉机来“请棚经”，“含糊不得！放下镰，就得去”。可见音乐会对报答乡里、度人发丧的事，甚至以牺牲切身利益为代价，执行得一丝不苟。典籍中常把燕赵人的风格，称为“重许可、能辛苦”，“蹈礼仪而服声名”（《苑署杂记》），言不虚也！

（二）葬礼消费与经济供养的差额 乡民的葬礼开销，单独讨论，这里先介绍素事中聘雇音乐班社的费用。

聘用吹打班与戏班，按照会员与演员的出工时间计算。中义口村“小戏番”（吹打班兼戏班）的盖玉德说：出会办丧事，每人一个工 15 元。上午算一个工，下午算一个工，“挂夜活”算第三个工。每人每天收入 45 元。当然还要管饭。如丧家要求“挂装唱戏”，戏班至少需要 20 人，最多可达 28 人。演一场戏的每个演员，算一个工。

按此计算，雇佣 10 人的吹打班（按每人每天三个工计算），丧家一天需开支 450 元。如加演戏，按常规 25 人计算，丧家则需为唱戏开支 375 元。这是 1993 年的情况。

我于 1995 年参加雄县葛各庄乡葛各庄刘淑芳的葬礼，1999 年再次采访刘家兄弟刘小铁、刘中良。他们说：现雇吹打班，一个工 30 元，演一场戏，不少于 30 人，而且常是一日双场。按此计算，一场戏，丧家需支 900 元，加演双场，就需1,800 元。刘小铁说：每人每天 60 元加管饭，一天下来，就得两仟伍百元。当然，现在“河北梆子剧团”大部分人“下岗”（失业），请来容易，但也得花钱雇车接送，这也是一笔钱。

盖玉德说：一般丧家，都在工钱之外再给“赏钱”。具体数目，则看主人高兴不高兴了。他举例，有位饭店经理，一次给了几百元“赏钱”。他所说的在工钱之外另加“赏钱”的习

俗，在其他乐班也听过。南高洛的蔡玉润说：在本村与吹打班一同参与的一次葬礼中，主家当着音乐会的面，一次赏了吹打班900元现款，使感到屈辱的音乐会会员气愤不已。就是说，按照约定俗成的乡规，“赏钱”也是在丧家开支中不能节省、必须打入计算的。

按照刘家兄弟的计算，雇请戏班和吹打班，主家要支付2500元（不包括“赏钱”）。刘家葬礼的实际开销是7,836.70元。雇佣艺术班社的开销，占葬礼支出总数的31%。就是说，他们要再拿出占已花费用31%的钱，才能应付。反过来说，刘家葬礼聘请本村不需花费的音乐会，实际上节省了开销的31%！

这是一个多么令人惊叹的数字。

村民对音乐会捐款的碑文上，一般数目仅在十元钱左右，而他们获得的“无偿”服务，实际的价值，就是一个葬礼30%左右的开销！再按蔡玉润的介绍，那个无意中羞辱了音乐会的主家，却因音乐会的无偿服务，至少节省了900元的开支！

算过这笔账，就不难理解：为什么村民给音乐会捐款的行为，具有如此的广泛性。这种捐款并不是非功利性的，它是村民迟早要面对的人生礼仪必需的开销中最小限量的预支。这笔账，在一分一厘地计算着生活的农民心里，早就一清二楚。

顾颉刚在《两个出殡的导子帐》一文中，转录了他家帐房先生记下的葬礼中聘请僧道做法事与雇佣音乐班社的开支情况。计有：马吹手8.0；副音僧3.0；道士3.0；禅门僧3.5；大音乐9.0；十番7.0；小细乐6.0；小清乐3.0；军乐5.0；吹手3.0。②总数为50.5元，占全部费用370元的13.6%。当然，农村人家的葬礼与城镇里人家的铺张奢侈，不能相比，但聘雇

艺术班社的开支，确实是葬礼中一项不小的数目。费孝通在《江村经济》中引用巴克（G. L. Buck）《中国农村经济》对华东地区民众葬礼开支的情况，也有大致如此的较高比例。③根据村民的普遍说法，村中有音乐会，原则上不需化费，但在当今的社会交往中，实际上也不得不有所花费，如给会员烟酒并管饭等。

（三）传统社区中的金钱交往方式 费孝通写道："在亲密的血缘社会中商业是不能存在的。这并不是说这种社会不发生交易，而是说他们的交易是以人情来维持的，是相互馈赠的方式。实际上馈赠和贸易是有无相通，只在清算方式上有差别。"他举例道："街市时常不在村子里，而在一片空场上，各地的人到这特定的地方，各以'无情'的身份出现。在这里大家把原来关系暂时搁置，一切交易都得当场算清……因为门前是邻舍，到了街集上才是'陌生'人。当场清算是陌生人间的行为，不能涉及其他社会关系的。"④

根据经济人类学（economic anthropology）的理论，与西方的已经与社会人际关系分离、形成契约化的市场经济不同，许多东方社会的经济关系与社会关系，或者说经济交往与人际交往，是一个难分彼此的整体，不同的事物与不同的服务，被传统的价值体系赋予不同的性质。某类事物与某类服务，根据特定价值观念，被划分为采用不同方式进行交换的不同界域。有些东西可在市场上出售，有些东西却决不能出现在以金钱作为衡量标准的交换领域，因为这些物品涵蕴的价值不能以金钱衡量，也不能采用体现其纯经济用途的价值量的语言来判断。⑤与祖先、宗族、信仰有关的事物，印有强烈的符号意义，是被物化在这些事物上的祖先尊严与信仰象征。家传珍宝与崇拜偶

像，原则上不能作为商品在市场出售。如同侯宝林大师的幽默所言，明明在市场上花钱买了一尊神像，也要避讳“买”字，而讲“请”。就是说，这类不得不以商品的流通方式进行的交易，也必须在交换观念中避开一般商品交换所使用的商业语言。因为这类事物具有神圣性，沾上金钱交易的商业用语，就是亵渎。它必须具有相应的交换方式和交换称谓。虽然中国已是极为发达的商业社会，但因其宗法体制与信仰系统，在某些领域依然保持着禁忌。因此学术界常说：中国的封建制度，不单是一种经济制度，而且是一种文化制度。[6]

如同老百姓说“请神像”而忌讳说“买神像”一样，对于以诵经演乐、超度亡灵为服务职业的僧侣道士，也不能用商业用语“雇”，而必须称“请”。音乐会传承于寺院道观，其服务也相应被乡民们划归到祖先崇拜与信仰的范畴而赋予神圣意义。因此，也属于那种不能直接用金钱衡量、用金钱交易的劳动。乐社在传承艺僧们的仪式同时，也一并传承了这种不能出售的仪式执行者必须享有的经济供养方式。这也就是村民们为什么不以直接付款的方式像雇佣吹打班那样雇佣音乐会的原委。

会员们常说：“如果拿钱来‘雇’，我们决不去！如果是‘请’，只要给杯茶，无偿服务。”南高洛的何义回忆：“村民单叔轩死时，他家人说给音乐会钱，雇我们去吹。一听这话，坚决不去！后来，这家人改了口，‘请我们去’。不要钱，但管顿饭。我们才答应。”一个“雇”字，就把两者的性质确定了：给钱的是雇主，受钱的是叫花子！会员们岂肯就范！

几乎每个乐社的会员都不厌其烦地向我们强调这一点，唯恐外人不知。这句话与侯宝林的说法，如出一辙。但它不是幽

默，而是会员们时时挂在嘴边的、而且决不允许别人冒犯的界标。这种名份上的讲究是如此重要，以至它们成为会员观念中、作为音乐会这类乐社与其他艺术班社区别的最重要的特征之一。这种区别中的崇高感是如此之强，也成为会员们为自己的乐社最感自豪的特征之一。如果提及“雇”，就是把他们看作吹鼓手，那就是对他们的大不敬。“无偿服务”，既是乐社会员的口头禅，也是音乐会最响亮的口号！

无疑，这一口号对贫困的乡民来说，具有极强的吸引力。对于面向贫困乡民的音乐会来说，也是提高威望最有效的手段。因此，音乐会在其所在村庄，只要需要，就能获得普遍的捐助，这是以无偿服务为口号并且在生活中认真实施为前提的，它有效地保证了乐社在贫困的乡村获得普遍资助，并使其蔚然成风。

在相声大师这则闪烁着中国式幽默的笑话中，我们体会到一个严肃的问题，那就是在中国人的经济生活中，人们没有避开商品交往，却避开了商品交往的用语。前面分析到，实际上音乐会与捐款者之间，并没有避免经济往来，只是避免了直接的、面对面、一对一的金钱交易。既然金钱的功能是“通交有无，均制财物”，是体现劳动价值的交换媒介，它就一定成为价值尺度。但是，货币在流通的历史发展过程中，不但被赋予了价值符号，还同时被赋予了文化印迹。它在流通领域，就不是按现代商品经济的方式，而是按这一文化环境中传统观念允许的方式，体现其价值。正如费孝通所言：“钱上往来最好不要牵涉亲戚。”钱的往来是以“相互馈赠的方式”。音乐会付出的劳动与乡邻们对它的酬报，即社区中的交换方式，正是这种“以人情来维持”的“相互馈赠”方式！

另外，交换场地也必须严格限定在特定领域。如同乡村市场避开了邻居之间碍于情面的直接交易，音乐会与村民之间，也不能进行直接的交易，选择一个双方认为决非商业性交往的“干净”地点——官房子。在这一悬挂神像、供奉诸仙的特定“净土”，村民们把馈赠的钱款交予音乐会，音乐会也在这一特定地点，把馈赠钱款，记录备案，旌表碑文。村民们完成了对公益事业的一份贡献和心愿，也为自己日后聘请音乐会作好了铺垫。村民与会员之间的关系，也就不再是雇用者和被雇用者之间的关系，而变成相互帮忙。音乐会与供养者之间，是村落中具有血缘关系与地缘关系的亲戚邻居；如果把自己的劳动变为商品出买给亲戚邻居，就意味着这些关系的破裂。

于是乎，这种流通渠道，就构成了一个十分合理的平衡系统和机制，构成乡村社会邻里之间的双方契约：作为在观念上不能挣钱却必须花钱的艺术会社，接收村民的经济供养，再用这些馈赠，服务于普通村民。这个网络反映了社区文化中人们之间的关系。这种关系不是金钱关系，而是亲情关系，不是商业性交易关系，而是同地缘近邻关系。村民们十分小心地维持着这种关系中的亲情与温情，恐怕用金钱伤害和疏远了它。既然要维持必须有所花费的艺术乐社，并以艺术手段回报乡民，就必须以某种迂回渠道，小心地避开直接金钱交易往来形成的相互间的冷淡与冷漠。流通渠道必须使供养者与被供养者都得到符合社区精神“睦宗族、和乡邻”的合理解释。供养者以馈赠形式获得自己所需的服务，被供养者以接受馈赠的形式获得必需的资助。两者各得其所！

这就是音乐会与它所生存的乡村社区之间，在漫长的历史过程中形成的独特的交换方式：决不要钱，但需要钱，所以只

接受“馈赠”的钱。

这股吹自中古时代的暖风，把乡邻关系罩在温情脉脉的浓荫之中，使乡邻中的人际关系，浸润在亲情与友善的薄纱之下。这是典型的含有强烈文化印迹的、中国社区的经济交往方式。既然是文化消费，就需要花费金钱，但又不能让金钱把邻居乡亲变成金钱交换的关系。名义上，村民们并不是拿钱去雇佣音乐会，而是拿钱赞助一种共益事业。共益事业的获益者不单是捐助者自己，而是社区的全体成员，是与自己同姓同宗的全体族人，或异姓同村的乡里姻亲。因此拿出的钱，就决非是商业性的、把出钱与收钱的两方变成雇佣关系的等价物。捐助不但不是损害对方感情、令对方尴尬的居高临下式的佣金，反到是尊敬对方、把接受者置于与自己平等地位、甚至在名誉上高于自己的奉献。它可以公然刻石、铸碑、表榜、注籍，是家族对社区共益事业做出贡献的荣耀。那些想在社区生活中获得更高威望与尊重的家族，还要想方设法不让与自己具有同样想法的人占先，首居捐款数额的最高位，首居捐款碑文的最前排。

传统中国社会，有大量对钱的贬义性形容词，什么“见利忘义”、“见钱眼开”、“认钱不认人”之类，就是因为它曾在它不应该参与的领域，强烈地伤害过不应该伤害的亲缘感情。这就是汉族社会的“社会文化理性”。金钱、人情、义务、服务，并不是维系社会活动的泾渭分明、各归各域的事物，而是被文化融为一体，难分彼此。属于不能直接以货币交换的事物，就寻找特殊方式并培养特殊态度。涉及神灵、祖先相关的民俗活动，钱只能是为目的服务，而不能作为服务的目的。这与城里人买票进音乐厅欣赏音乐不一样，虽然在心理上，城市人也是

部分地为从事演艺的职业音乐家付出的劳动给予赞赏与支持。

(四)经济人——文化人 民间乐师一年中要花费大量的时间无偿地为乡邻发丧，南高洛音乐会在2000年一年中，参与本村丧礼11次，以每次两天计算，每个会员都需付出22天的时间，另外还要耗费近半个月的时间在春节祈祥和朝顶进香的集体仪式上。如果说春节农闲，乐师们聚集一堂、演乐献艺，还与经济活动不矛盾，因而可以理解的话，那么在麦收大忙季节，会员们以自家的经济损失为代价，举乐发丧，无论从哪层意义上来说，都谈不上是什么享受而可视为苦刑了。音乐会会员决不是半农半艺的艺人，而是全职农民。没有哪个乐师认为学习音乐是养家糊口的手艺。清醒的乐师们，确切地说，是清醒的农民们，从未把音乐视为恒业。既然如此，何以还要耗时费工，学习音乐？明知参加音乐会，就意味着随时随地、无时无刻地遭遇葬礼，按照传统会规，成员不容推却，必须无条件地放下生计，参与仪式。此行此举耗费的、毫无报偿的时间量，大大超出了音乐爱好者花费适当时量、享受音乐却不务正业的范围，可他们必须如此行事，责无旁贷。这超出了传统经济学所能解释的人的行为目的是为获取经济酬报的动机。

以亚当·斯密（Adam Smith）和马克思为代表的古典经济学或资本主义经济学的理论认为：经济人的行为目标，就是以最小的付出、最大化地获得和实现自己的经济利益。⑦文化消费者，如同商品消费者，以投入的最小化，最大化地获得文化效用、实现精神满足。普通乡民对音乐会的捐助行为以及产生的交换结果，与此解释相符：以投入的最小化，产出消费效用的最大化。

但这里却出现了一个悖论：作为音乐会的捐资者——普通

乡民，当然遵循上述原则。对于接受捐资的另一方——音乐会会员来说，却承受着恰恰相反的结果：大量的投入和付出，没有经济上的直接回报。

捐助者是精明的农民，被捐助者难道不是属于同一社会阶层？他们对音乐的爱好，真地超出了不惜牺牲经济利益为代价的程度，明知吃亏而全然不顾？他们的行为，真地超越同一社会阶层的意识层面，务虚不务实？

从一种经济模式的面向，理解处于不同文化背景中的人类行为，往往不得门径。人类学的个案研究，提供了与追逐经济利益产生行为动机的大量相反例证。生活在特定文化氛围中的人，按照特殊的方式行动，而非按照统一的、资本主义的经济方式行事。那么支配着中国这一特定经济文化背景中的农民阶层的行为动因又是什么？

蔡雅诺夫（Chayanov）在20世纪20年代对俄国革命前小农经济的研究，令人信服地说明，资本主义经济学的利润计算法，不适应家庭式小农经济。以家庭为生产单位和以家庭成员为劳动力的小农经济，不依赖雇佣劳动，因此也就不需把全年的家庭劳动投入，量化地分计为价值单位的成本量，生产的农作物也不需要以货币单位换算。最重要的是，生产的目的，是满足家庭自身的消费，而非到市场上获取利润。⑧

二十世纪50年代，卡尔·波拉尼（Karl Polanyi，1886－1964）提出，资本主义经济学的概念和分析方法，是根据存在着供求规律定出价格的市场为前提，将其应用到尚无此类市场的经济体系中，实际上等于强把“功利性的理性主义”世界化，把处于不同经济发展阶段中的人，等同于追求经济合理化的功利主义者。他把资本主义的经济学称为“形式经济学”，

其学说是假定土地、劳力和资本都可以用货币买卖。波拉尼提出与之相对的“实体经济学”，即在资本主义市场出现以前，经济行为是根植于社会关系而非“市场交换”（market exchange）的“互惠交换”（reciprocal exchange），“互惠”的原则，包括亲属之间的义务，决不是取决于市场和追求至高利润的动机。[9]詹姆斯·斯科特（James Scott）称其为“道义经济”。[10]波拉尼所谓的“互惠交换”是指以社会义务作为物品和劳力的交换基础，交换目的是非物质的和非盈利性的。这一概念适应于我们目前分析的现象。

黄宗智把这些经济理论与中国小农经济的特点结合，充分发挥其内核，解释中国旧时的经济秩序。他说明，小农在边际报酬几乎等于零的情况下，仍然继续投入劳动，只有如此，才能生存。他们不以市场上劳动量兑换现金的等量，计算自己的劳动，因为他们根本不把劳动产品拿到市场上交换，只把劳动成果自我消费。[11]

这些经济学理论，打破了古典经济学的一统天下，为人类学解释处于不同经济发展阶段和与这些经济模式相应的文化环境中的人类行为，提供了全新的思路。

根据这一理论观察，生存在小农经济背景中的乐社会员，从不把劳动付出用货币单位换算为劳动时量，并用此货币量向服务对象交换等价物。更重要的是，会员的价值观，与货币雇佣劳动的计量观念截然相反。音乐会的立会原则，就是无偿服务。他们手中的音乐不能以货币计算，雇佣就是羞辱。以投入时量换算为货币单位的概念，把投入劳动换取现金回报的概念，根本没有成为乐师行为的动机，更不用说支配其行为。乐师们绝少把春节期间无偿为全村迎福禳灾的仪式，以及无偿为

村民发丧的时间量，换算为相等的货币单位。这种观念，根本就不会出现在这种文化土壤中。

一家有难，八方支援，理所当然。中国人所说的“歉了一份情”，这个“一份”本身就无法计算，况且是“情”，而不是“账”。但是这份情，是在生活中发挥作用的，它支配着互惠双方的行为，向彼此聚合的方向发展。行为来自于以互惠为经济背景的强大的道德信念。这张道德的大网，决不是虚幻的，它在一切事务中发挥着能量。

如果不把人与人之间的关系看作是一种可以产生效益的社会资本的话，不把一个社区成员为维护邻里关系而投入适量时间作为生活于此的基本因素看待的话，就无法解释为什么音乐会会员在不计成本的前提下，参与耗时耗力的丧葬仪式。另外，音乐会会员认为，自己投入的时间量的回报，即“积德”，非但不一定是物质的，甚至不一定是现世的；“积德”的回报，可能在泽及后代的来世。明清两代，佛教的转世轮回说，深入人心，也深入人的行为。为社区仪式，多所贡献，为邻里乡亲，良多付出，因而在社区中受到的尊重，是一种无法量化的资本财富。男性成员在社区中地位的提高，往往是以他参与活动积累的时量为前提，他在村民中的可信任度，也以投入时量为代价。这不仅是信仰问题，也是乡村政治的权威树立过程。一个会员在乡村仪式中的角色，如同乐队中一个声部，当他以自己的声音参与到合奏的混响中并体会到因为自己的参与而使这声响强大起来的时候，当他行走在万众瞩目的踩街行列之中，当他落坐丧棚，执行庄严的祭祖典礼，他感到自己参与了乡村自治的政治生活，并以自己的付出，交换这种政治网络下庇护自己和自己家庭的权利。

旧时农村，没有钟表，时量概念是含混的。如“耕一垄地的功夫”，“吃顿饭、抽袋烟的功夫”等。采访中，为免耽误白天的农活，常常约定当晚七点钟录音，而会员在九点钟才到齐。他们的时间概念，就是吃完饭后，约莫着来。我们这些按钟表行动的城市人，必须不断地调节自己的时差。在这样的生活节律中，根本形不成用小时计量劳动的概念，所以才有吹打班半天算一个工，一场戏算一个工的计算法。即使是牟利的吹鼓手，传统上，计算工时，也是以粮食为单位，而不是货币。用劳务换取粮食，主要为养家糊口，而非追逐利润。即使如此，吹鼓手仍然遭到乡村社会的普遍鄙视，因为他在互惠经济的背景中，破坏了规矩，腐蚀着传统的道德信念。

另一方面，音乐会的服务对象，并非现实中的人，而是观念中的先辈与神灵。他们集众拈香，设坛布斋，一为社区祈祷求祥，二为祖先升达天堂，三为神灵临驾保佑。所以，乡民们只要拿出占收入比例很少的钱，就可以换得心灵慰藉。对于供养者，他拿出的钱，并不是给音乐会买乐器、绘神像、燃香烛，而是敬神灵、奉祖先、保家人。出此观念，供养者才不计较这份钱，掏出来才不心疼！音乐会不把劳动变成货币，他们那握着可以通神的乐器的手就干净，心性也就干净。为挣钱卖艺的吹鼓手，捏着脏兮兮的钞票，所以他们手中的音乐就不免沾染着俗气。音乐会的音乐通神达圣，这条通往天堂的道路是洁净的，不允许沾上世俗的铜臭。故音乐会之困，富于吹打班之足！

在乡民的概念中，用于寺庙敬神的“奉献”与用于市场交换的“货币”，即现代人看来同样的“钱”，具有不同性质。笔者在山西隰县称为“小西天”的寺庙中采访时听说：文革期

间，寺院关闭，但附近村民依然来此供奉，默默地把香火钱放在山坡上，找块石头压住。令人赞叹的是，这些散于荒郊野坡、无人看管的钱，从未有人敢拿。最后只好由政府部门收走。敬神的香火钱，被赋予神性，谁拿了这香火钱谁就倒霉的禁忌，是如此强烈，没人敢以身试法。同样是钱，用途一变，便含有了敬畏成份。易县的后土崇拜也有类似现象。马头村的梁景安老人回忆：文革中，进三月（朝顶的日子）就有红卫兵与民兵把持山路，不准进香。香客们负粮而来，不让进山，就将其倒入水深没人的河套里，算给后土奶奶的供品。在缺吃少穿的文革时代，粮食意味着什么？但祭奉供品，决不能再带回去。不然，许愿还愿，再也不灵了。这种禁忌是以饿肚皮为代价呀。

南高洛音乐会有三百套碗盘，五百双筷子，是乐社为数不多的财产之一，主要租给办红白事的人家宴请之需（其他乐社也有类似情况，如高庄）。每次租金几十元，一年可得几百元，用于维修乐器。村里有个专业厨师单永奇，见此可以赚钱，便也买来碗筷盘碟，出租村民，“赚这份钱”。乐社管事人立即商量并作出决定：以后村民办事，免费供给，分文不取。村民们当然积极回应了音乐会的意愿。会头们叙述道：这么一弄，村里没人敢再这样办了。他们声调激昂地说：“把他顶了！这也是斗争！”

单家出租碗筷挣乡亲们钱的方式，之所以为乐社所挫，因为在村民的心目中，音乐会用此方式，得到一点报酬，是在传统交往方式允许的范围之内。那些需要租用碗筷的家庭，在心理上并不是拿钱去付租金，而是采用另一方式捐助乐社。而当单永奇擅自把社区成员的这种供养划归到自己的收入范围时，

或者说，当单永奇在观念上把供养与交换，相互照料与商业往来混淆为一时，就必然招来公愤。此事很快得以制止，反映了乡民的心理定势。

另外，乐社还有一些打土墙用的木板和木工工具，也是用于出租以换取微利。由于砖房的普及，这些工具已随着土墙的消失而闲置。

（五）经济供养与商业雇佣的根本区别 艺术没有实用价值，不能用价值来衡量，这不仅是经济学家的观点，也是乡民对民间乐师的态度。从盖玉德的话中可以体会到，村民们付给吹打班会员的报酬，与其说是音乐表演所含有的艺术价值，不如说是偿付一个雇工所费时间的工钱。因此吹打班会员的口中，总是说一个工一天多少钱，这是他们用以计算工钱的概念，也是乡民们对民间乐师们付报酬的计算方法。

这可以用以说明当地农民的观念中，馈赠乐社的“供养”与雇用艺班的“工资”的区别。商业经济社会中的“工资”概念，既包括着接受工资的人对当前工作所付出的劳动量，也包括着他获得此项技能的早年教育投资与教育过程花费的时间量。农民对乐师偿付的“工资”中，实际上并没有把后一项内容计算在内，仅仅计算了被雇用乐师所耗的时间量。

此点异常重要。这一观念在某种程度上说明了乡村社会中经济交往关系的本质。

我们知道，民间艺术会社成员间的传承，大都是家庭成员间的传承，是亲朋乡邻间的传承，不需支付体现出价值与知识积累的货币。换句话说：在乡民观念中，民间乐师学艺，不像城市学校中的学生那样，必须付给那些以此为职业、以此为生计的老师们学费。乐师们的技艺，是通过人情获得的，也就可

以通过人情来偿付。乐社会员与学校老师不同，他们与农民一样，种地干活，只不过在农闲时间学一点音乐，而且是跟自己的父亲与乡邻学习，不需花费，也就不需偿付教育投资。因此农民们对乐师们所耗时间量的偿付，只是，也仅仅是，你为我家的葬礼搭上了不少时间，吹管击锣，鼓簧舞铙，化了不少气力，因此管顿饭，送两条烟，也就足以表达我们的感激之情。仅此而已！

音乐会会员学习音乐投入的时间量，比之吹打班会员学习音乐时所投入的时间量，要大的多。因为音乐会的曲目，大都是长大套曲，吹打班吹奏的乐曲，大多是通俗短小的流行曲目。尤其经卷，则花费着更高的代价，起早贪黑，背经默卷，“功夫大”。以现代“工资”概念的计算方法，当然应该考虑到这一投入的时间量，但在只考虑葬礼当时费时量的、即只计算“工时”的村民们的价值观中，却不把此计算在内。

这就是表现在乡民们对乐师们的回报中不把教育投入考虑在内的计算方法。他们可以仅仅用人情来支付这笔“佣金”，而不需用货币来“偿付”这种“雇用”，不像在市场上那样“清算”。

如此看来，乡民对乐社提供的，仅是象征着乡邻关系的“供养”，而决不是象征着雇用关系的“工资”。

四、其他形式的经济供养

（一）“吃斋”会饭　音乐会例年都有一次全体会员共同会餐的活动，称“吃会饭”或“吃会”。会饭不单独举行，常依附于某一仪式。大部分乐社安排在春节期间，如赵北口乐社

于正月十六，东姜村乐社于正月十四，南高洛乐社则是正月十四、五、六三天。也有例外，如韩庄乐社于四月十八佛祖诞辰日。西范村乐社的会员说，易县一带的音乐会，多在后山朝顶时吃会。

会饭实际上是祭祖仪式后，全体族众汇聚一堂，通过会餐以叙亲伦的某种变体，也是善男信女斋僧的某种变体。⑫东姜村乐社保留着106片专用的木制“吃会牌”，上写在会人家的户主姓名，每户一牌，轮年分摊。马头村高跷会也存有类似“吃会牌”，但非木制，写于红色纸片上。

“吃会饭”是村民对乐社捐助的一种形式。南高洛的老会员讲述：会饭称为“抓斋、吃斋”。虽说叫“斋”，但大都吃荤，没忌口。先是村民根据能力，预先给会头说好，领几位会员到各家各户吃斋。正月十四开坛后，会头分配会员，分头“吃斋”。会员们说：这顿饭，不是吃谁家的，是“吃佛爷的”。十五、十六日相同。十七日，由乐社举办“落宴”，即把请过乐师“抓斋”的人家，请到会里与团体会员一起“吃宴”，算是礼尚往来。南高洛南乐会、北高洛音乐会叙述的“吃会饭”情况，与此相同。上述习惯，现已不实行，由会里统一操办。现把南高洛乐社1995年2月14日（正月十五日）的“吃斋”活动，记述如下：

地点定于单明奎家，由单明奎、单玉德、单玉田三人的夫人操办。早晨在单玉德家吃早饭时，他分付夫人早去帮忙。乐社在官房子演奏时，单明奎夫人从房中拿出乐社的财产之一——碗盘。整个上午，三位夫人一直在灶台边忙活着洗菜、生火、做饭。饭菜十分简单，热菜只有一样：猪肉炒白菜豆腐，另加半成品：肉肠、花生、粉皮。

中午，会员们纷纷汇集小院。因地方小和家具有限，只能摆下三四张桌子，需分批吃饭。老会员们被先让到桌子前，管事的会头们和年轻会员，自觉留待最后。他们解嘲：“好人最后吃。”三位夫人给每人端上一碗热菜，腾热的馒头在大笸箩中自取。

一年一聚的会餐开饭时，会头没有一番正式讲演，但管事人蔡安大声说：“这顿饭不是吃了让大家去打麻将，而是来会里干活。”吃饭间，大家谈到会里的财政情况，大家说到捐钱的事，应该从管事人开始。另外建议，下午吃元宵。会头们回答：如果吃元宵，大家必须捐钱。这项建议，没有认真实行。

吃饭间，村里武术会的蔡环来到院中，说着说着便与蔡安、蔡然大吵起来。两方气愤至极，面红耳赤。因为武术会曾向音乐会借一面大锣，使用时敲碎。后由村委会出钱给音乐会新买一面。蔡环指责村委会有偏向：“同是一村，为什么不给武术会买。”此时任村长的蔡玉润端着碗站起来：“你们借锣，打碎了就算白赚，不让赔就不错，还计较这些！”会员们七嘴八舌，一起攻击蔡环。他势单力薄，难以抵抗，处境难堪。老人们出面调停，才算平息。

会饭是为了全体会员欢聚一堂、热闹一番，其间谈笑风生，气氛轻松。年轻会员嘲笑老会员吹不动了，饭量却不减当年。老会员回答：“我吹时还没你呢！”会员们聊起已故会员的趣谈琐事。

会饭经费，来自村民捐赠。观念上，村民们捐钱舍粮，不是请会员们吃饭。会员们从事着为整个社区禳灾祈福的公益事业，各家各户的捐助，就等于间接地为社区仪式贡献了一份力量。不再把吃饭当作一会事的现代生活条件下，或许已使人不

能深刻地体会和理解吃会饭的含意了。在相当贫困的生活环境下，由村民们无偿招待会员的情况，对于被招待者来说，却是莫大的鼓励和安慰。这餐饭的意义，也就远不止物质层面的口福之欲了。它代表着社区对被招待者所做功德的承认、肯定，代表着一个社团在社区生活中被父老乡亲们敬重并给予实际的回报，以致要专门制做一些做工讲究的“吃会牌”专行其事。

（二）其他的捐助 经济供养的其他形式，无非是捐物献粮，偶有现金。大马庄的会员抱怨：这会“造钱不挣钱”！没钱“影响艺术”。把丧家的烟拿到合作社代卖，换钱买乐器。顶帐、会旗、乐器都需换了，铜器和笙容易坏。正月里放一次灯，仅灯油和棉花两项，就要300元，鞭炮还不算。县里调去参加春节花会，只给100元饭钱。

大马庄会员的抱怨，反映了大部分乐社的状况。除农业之外再无其他收入的农村，这是普遍情况。因不能拿艺术换取现款，只好把丧家给的烟、粮食拿去换钱，用以购买修理乐器。田候村杨仁正（72岁）说：1949年前后，把发丧人家赏的大洋收起来，去徐水县青庙营姚吉庆家买了八攒笙。但乐器越来越少，有人死了，抱笙随葬。20世纪80年代后，大马庄成为乡镇企业发展较好的村，购置数辆汽车，部分村民在企业工作。村里的大片果园，也带来可观收入。音乐会状况相应改善，从各家企业“拉些钱”。

各村委会对音乐会的态度不一，许多村从不多的公基金中拨款支持。向阳街村委会墙上挂着的“胜芳镇向阳街一九九六年各项财务收入公布表”中，列有“音乐会买乐器赞助款960元”。蔡玉润作南高洛村长时：每年给音乐会、南乐会、少林会各一百元钱。也有的村委会对乐社活动不管不问。1949年前

的情况也是如此。米黄庄程万香说：爷爷、父亲好音乐，但是穷人，开始办会时，自家出钱买了笙，村民受感动，凑粮出钱，买了鼓等。村公所不干涉，他们一分钱没拿。

许多乐社没有单立碑文，在其它账目中提及音乐会开支，如高庄音乐会的开支在该村建庙时公布的“账目清单”中留有一点记录。“1月29日”“买笛膜17.80元、存车费1元、买笛子三支130.60元”，“去保定车费9元”。

（三）乡村富户对乐社的供养 蔡安说：“原音乐会财产，大都是老忙时财主们所送。”上述东白涧、麻屋庄乐社的情况也是如此。即使20世纪80年代以前、贫富悬殊不太明显的时期，也可在碑文中发现，富户对音乐会的维持，起着显著作用。富户不仅具备财力、而且可能是对公益事业作出贡献的人家，由于其经济地位在村人心目中形成的政治领袖地位，也使其行动具有号召意义。这一现象令人思考：农民与富户的关系，在涉及共同信仰和村落利益时，是否呈现分裂状态？以“阶级”划线、把地主与贫农作为剥削与被剥削阶级的对立模式，真的可以囊括两个阶层共处的文化空间中信仰的分歧？更何况，这一对立理论本身，已经受到经济学家们的挑战。

黄宗智论述道：华北平原上大量的富户或地主属于“经营式农场主”，即自己参与生产过程的土地所有者，其经济收入与生活标准与周围的小农并无太大分别。以出租土地为生的地主，甚至不是华北地主阶层中最主要的形式，数量只占很小比例。⑬

他还认为，随着清朝贵族、缙绅阶层定居城市，朝廷颁授的庄园逐渐衰落，农民的分化导致一部分上升为经营式富农和庶民地主，一部分沦为佃农和雇农。“18世纪末叶，华北农村

的生产关系已主要是平民之间的，即占总户数10%以下的雇农与平民经营式农户之间的、占总户数25%以下的佃户与平民地主之间的、占总户数35%以下兼作短工与雇主之间的关系——与20世纪大体略同了。”⑭

据经济学的统计，完全丧失土地的农民与占有大量土地的地主，都是少数，与《红楼梦》及《家》所描写的情况相反，农村中的大家庭难以存在。兄弟成家，便需分家析产，积累的家产，顷刻平分数份，很难产生富裕家庭。黄宗智聪明地选用的“经营式农场主”一词，形象地说明了富户与普通农民的相同处。他们下地耕作，当然也与农民一样，参与社区事务，且常以带头者的身份领头参与，因为他们的利益与社区的利益并无差别。

现以南高洛的富户——衡家为例：

约在清代道光年间，清朝贵族、武官，镶黄旗旗人衡保国来到高洛，圈占大片土地。⑮农民不得不租种购买，衡家由此爆富，定居于此。村内不论老少，尊称他“衡大爷”，因此成为辈份最大的一族。

原来几村合为一“社”，每社有灯会组织（包括音乐会，高洛原有一音乐会，即属神社一道会），祭社敬神。明代，高洛、白堡、史各庄、郑各庄四村，组成一社。“社”下有“甲”，一村分二“甲”。旧传“白堡社，上三甲”，即指此。⑯清代，村中无大寺，不能称“村”，稍大些的庄子都争取建寺立“村”。衡家定居高洛，地盘集中村南。为另立山头，将范围辟为“南高洛”，促使了南北二村和两家音乐会的建立。南北两分，大寺在北，原音乐会随神社归北。衡家为使南高洛独立，出资建“文普寺”，成于道光年间，并资助组建音乐会。北高

洛世族阎世德，资助北高洛音乐会，衡家有意与其竞争。为避两社重名，北高洛袭用音乐会之名，南高洛另名“南灯会”，因会旗蓝底，亦称“蓝旗盛会”。

衡家是清朝贵族，吃全份皇粮，月米斗半。后来，衡玉昆的太爷娶了汉人，算二分之一满族血统，吃半份皇粮。到衡德应只得四分之一。所谓“吃皇粮”，即免交一定数额税租。至民国时的衡德茂一辈，旗人不再享受优待。衡子英、衡俊、衡德水，以及乐社云帐上所写“大清光绪辛卯年冬月谷旦、信士弟子衡俊雯”，都是衡家人。

国民党时期，衡德茂任村长，村长都是有钱有产的人家。因是首富，1946 年是土改重点，他跑了，农会分其粮地细软。八路军走后，衡德茂组织自卫队还乡团，根据帐本“反攻倒算”。声言：还其家产者，既往不究，不给的小心点。还乡团的真正组织者叫单德有，打着衡的旗号。蔡福祥是共产党涞水县三区小队长，村农会主席，但他也是衡德有的小舅（即妻弟）。保长何进湖等，把蔡福祥的妻子与两个儿子杀了。蔡衡两家通婚，杀蔡家人并非衡德茂原意。自卫队打着“衡大爷”旗号在村里敛钱，因分赃不均而内讧。因怕此事，衡德茂退队，跑至北京。“镇反”时被抓，因未直接杀人，入狱不久，监外休养，不久病故。

衡家的另一支，则是共产党人。衡福田在解放战争时任民兵中队长，1949 年后成为第一任村支书，直到 1965 年“四清”被撤。他本人没文化，喜欢戏曲，村中戏班的建立发展，得益于他。春节期间，他安排先吹音乐，然后开戏，不让戏抢了乐社的听众。他政绩平平，但太平无事。履历表上，他填汉族，也让衡家人改填汉族，认为满族不光彩。随民族政策的宽松，

多已改回。

现在衡家的中心人物是衡玉友，父亲衡德元与衡德昌同一辈，同一个爷爷。衡家人才多。衡德昌长子衡国镇，在武汉从事科学工作，有多项发明专利。二儿子衡志义，在保定文管所工作。音乐会丢失神像后，就托他把保定文管所征用的老神像索要回来。

衡玉友现任“北京市旅游事业管理局涞水培养基地”（原“水北养殖场”）总经理。1980 年村里建“香坊”（制香厂），与村委会和村民合作，生产卫生香和供香，销往长春一带。因销路不畅倒闭，成本无回。衡曾在西义安乡建筑队任副经理，散后入香厂，香厂散后，又拉起施工队进京，几年后收入数十万。他比较明智，就此打住。自己入股，与北京门头沟区联营建粮库。粮库建成，收回国有，股份退还，他的身份变成国家干部。他得到门头沟董区长赏识，在涞水办养殖场，属北京“菜篮子工程”。董区长调北京市旅游局，把衡与养殖场一并带入旅游系统，养殖场改为培训基地。

衡玉友有座农村少见的庭院。外貌古典，内设现代。暖气水管、专用水塔、铺石地板、吊灯沙发、红木家具。用资 40 万。东、西屋与正厅，分悬三匾：“衡玉友先生、惠界乡邻。南高洛村委会、九二年元旦”；“弘扬国粹、南高洛武术会”；“乡土情深、敬赠衡玉友先生、一九九三年”。新宅落成时，音乐会也欲送匾，衡知后谢绝。衡玉友对村里公益事业，多所施舍。

涞水县是旗人封地之一，立脚之初，就得清廷优沃待遇，使其保持着比同村汉人优越的经济地位和政治地位。享有土地，免交税赋，代代相袭，积累起充裕家底，可以出乡入城，

发展事业。衡家人就是如此，这是被捆在土地上的农民难以企及的。因生活富裕，就可能对社区事务作出即使有心也无力的贫困家庭更多的贡献。此举此行，倍受尊敬。那种由满汉不平形成的民族矛盾和阶级矛盾，为长期生活在同一空间形成的共同利益所缓和化解。衡家对所有组织，均予捐助，且数量最大，有效地提高了家族威信。音乐会新一届会头上任之初，想到的第一件事就是更新乐器和道具，为筹措钱款，想到的第一个人就是衡玉友。依赖富户的习惯，并未参杂民族怨恨。自己参与生产的经营式农场主与农民之间，并无尖锐对立，从农民变为地主的人，心理素质上并未蜕化为贵族，依然热心于原来所属阶层所关心的社区事务。

考察音乐会普及的原因，不能不考虑到富户所起的作用。衡宝国组建南高洛音乐会，就是一例。明清两代，国家典礼与宗教仪式，播至民间。组建乐社，已是万事具备，一触即发，只待必要的一点资金了。一旦具备了购买乐器与道具的启动资金，民间艺术组织，就会揭竿而起，一呼百应，形成燎原之势。点火者，就是乡绅富户。布施赈济，为善一方，是展示社会地位的富户们的责任，义不容辞。

乐社的道具和必备的乐器，所需费用，并非小数。维持餬口水准的农民，岁无余粮，年无余财，难承此举。即使一般富户，这类投资，也属壮举。京畿县志记载的乡镇兴建“义学”的举动，都是富户捐地，“取租延师”，发展地方教育和文化的善举，与兴社娱民，异曲同工。

结语 普通百姓之所以把捐助称为“布施”，把立榜称为“碑文”，说明其源自善男信女对僧侣道人的供养制度。以超度

亡灵为业的僧侣使命，在毁像夷庙的历史环境下，渐由民间善会代任，由历史语境变换中的权宜之举，渐成乡俗，但饭僧斋僧的行为模式与称谓方式延用未改。百姓把奉献给寺庙的香火钱，转交民间善会，以求心灵慰藉。乐社也按寺院原有的管理制度和运作方式，把这类馈赠记簿注籍。这也是我把这类捐助称为“经济供养”的原因。这一称谓可按其原本性质，反映它的历史定位。

由此看出，民间社区中艺术性的雅集结社，实际上是经济性的互助结社的衍生物。音乐会是在礼俗社会中祈求祖先神灵庇护，或者说是在极端贫困的经济环境下不得不寄托于祖先神灵庇护的礼俗中，以执行仪式的艺术雅集掩盖着经济互助的乡民组织。了解了这些捐款，也就触到了京畿地区何以滋养繁衍出这样多艺术组织的深层经济原因；没有这样的经济支持，根本谈不上艺术会社的生存，民众的积薪，让乐社的香火，光焰蔽空。

碑文上排列着密密麻麻的芸芸众生，善男信女。对不了解他们的人来说，他们的面孔或许像兵马俑一样千人一面，大同小异。但当我们认识、熟悉、了解了他们的生活与感情，这些名字就会渐渐转为一幅幅俗生像，成为活灵活现、有血有肉的身躯。他们笑着、相互揶揄着、充满斗富意气、抖落着身上的泥土，走向捐款台，也走进了旧时只载文人墨客而无他们一席之地的文化史册。他们并不指望“万年榜”让自己名播八荒、德溢四海，只为身后有音乐超度自己及父母的灵魂。它包含着一个个普通百姓对来年安康的冥冥祝祷，意味着一份份从命运的恐惧中诞生的希望。抄录着一个个捐款者的名姓时，感到那由一分、一角、一元积累起来的信念与意志。这信念与意志，

沉如铅铊，压在官修史书的一角。他们并不富足，甚至相当贫困，从生活中挤出来的、交给乐社的数目不大的奉献，在我们的心里变得异常沉重。这不是野史稗编，是一部真正记载着百姓心愿的沉沉史册 把他们郑重地记载下来，不单因为官修史书从未将他们录之典册，还因为，他们真正是一座由血肉之躯排列成的碑文。

注释：

①李景汉编：《定县社会概况调查》，北京：中国人民大学出版社 1986 年重印本，第 390 页，1933 年初版。

②顾颉刚：《两个出殡的导子帐》，载《顾颉刚民俗学论集》，上海：上海文艺出版社，1998 年，第 436 - 7 页。

③费孝通：《江村经济》，香港：中华书局，1987 年，第 81 - 2 页。

④费孝通：《乡土中国》，香港：三联书店，1991 年，第 118 页。

⑤王趣宁：《当代中国村落家族文化——对中国社会现代化的一项探索》，上海：上海人民出版社，1991 年，第 183 页。Ruty Benediet, *Patterns of Culture*, London: Gerige Routledge & Sono LTD. 1935. 露丝·本尼迪克特：《文化模式》，王炜译。北京：生活·读书·新知三联书店，1988 年。

⑥张其仔：《社会资本论——社会资本与经济增长》，北京：社会科学文献出版社，1997 年，第 47 - 51 页。

⑦Adam Smith, *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*, London: N. Press, 1775. 亚当·斯密：《国富论》，北京：商务印书馆，1980 年。

⑧Chayanov, A.V. 1966a: *On the Theory of Noncapitalist Economic Systems*. 1966b: *Peasant Farm Organization*, in Daniel Thorner, Basile Kerblay, and R.E.F.Smith, eds., *A.V. Chayanov on the Theory of Peasant Economy*, Madison: University of Wisconsin Press, 1986 年.

⑨Karl Polanyi, *Trade, and Market in the Early Empires: Economies in History and Theory*. Glencoe: Free Press, 1957.

⑩James C Scott: *The Moral Economy of the Peasant: Rebellion and Subsistence in Southeast Asia*. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1976.

⑪Pillip Huang, *The Peasant Economy and Social Change in North China*, Stanford: Stanford University Press, 1985. 黄宗智:《华北的小农经济与社会变迁》,香港:牛津大学出版社,1994年 *The Peasant Family and Rural Development in the Yangzi Delta*, 1350-1988, Stanford: Stanford University Press, 1990.《长江三角洲小农家庭与乡村发展》,北京:中华书局,2000年。

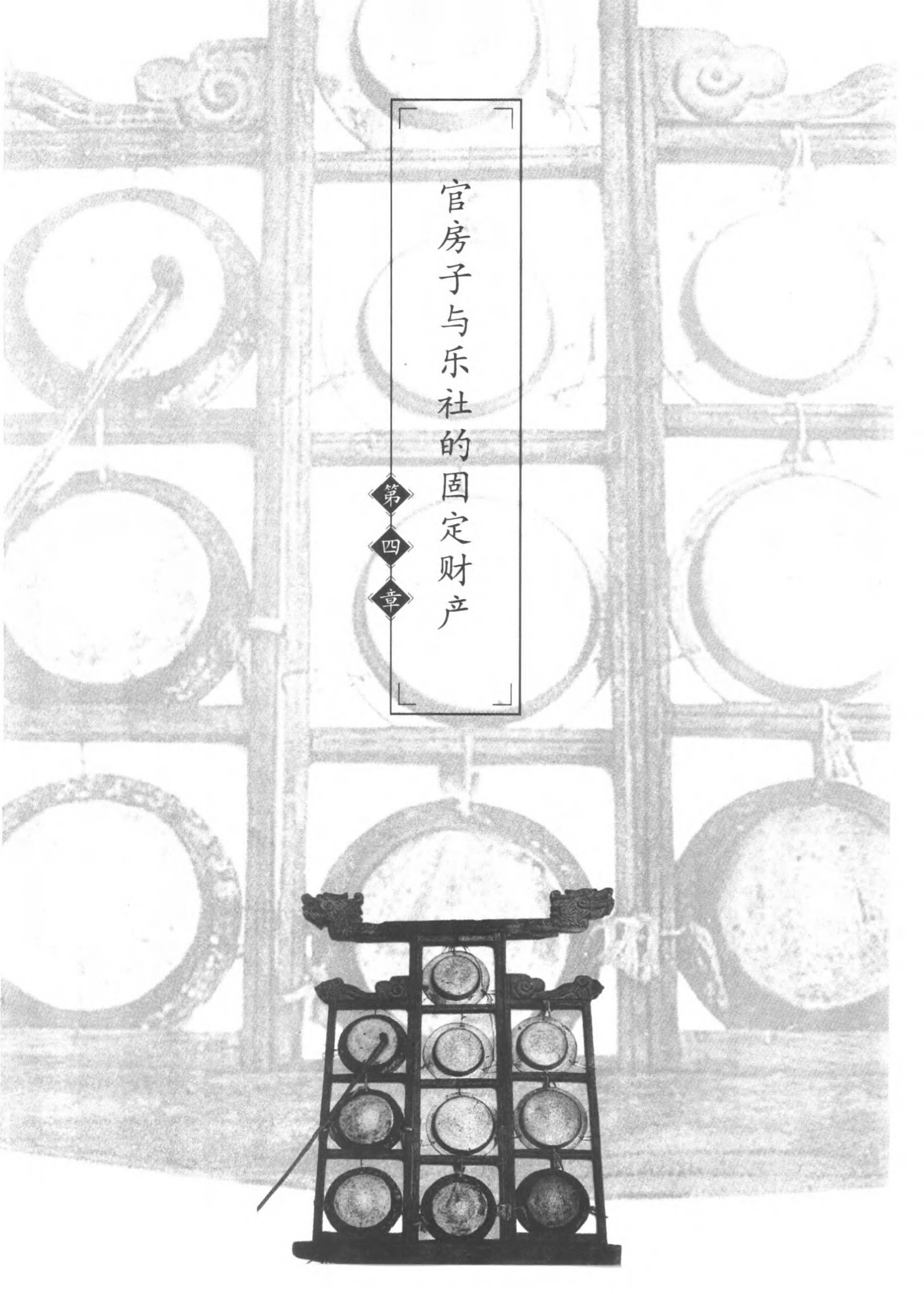
⑫同注①:第391页。"乡村里有一种合族上坟的风俗。每年清明与十月初一,村庄里同族的人都联合到一起,组织成会,上坟祭奠。到了时候,招集同族所有的男人,上坟烧纸,祭祀祖先,然后大家在一块大吃大喝一顿,叫作'吃会'。一方面联络感情,一方面商量本族应当进行的事情。""妇女与不能托碗吃饭的小孩,都不许到会。""每次开会都有会首一人,敛首二人或四人。会首是同族各家轮流担任的,任期一年为限。敛首是每次接会的时候,会员大家选举出来的。除了会首,敛首以外,还有人专管帐目和会中公务。这人多是年长,族中各样事情都非常明白,并且富有经验,又能写字的。""会首为每年'吃会'的主人,筹划一切。敛首专经管出入钱财与购买物品。""公款,本会的公地,有出租给别人家的,每年所收的租价,就充作会里经费。公地也有时由本族各家轮流承种的。"这些关于农村"会"的记载,与同一地区的音乐会相似。

⑬同注②。

⑭黄宗智:《论长江三角洲的商品化进程与以雇佣劳动为基础的经营式农业》,载叶显恩主编:《清代区域社会经济研究》,北京:中华书局,1992年,上册,第218页。

⑮清·陈杰等纂修:《涞水县志·卷三·田赋》,光绪二十一年刊本。台北:成文出版社,中华民国五十八年《中国方志丛书》影印本。第283页:"原额民地,四千二百八十一顷十五亩二分三厘三毫六丝五忽。顺治二年(1645)等圈占并投充带地,三千五百六十八顷二十三亩六分五厘。"涞水县的土地被旗人圈占了大部分。圈地发生在清初,村民们回忆,衡家定居高洛在道光年间,与史不符。

⑯同上《涞水县志·卷一乡社》有"白堡社"。第197页。



第四章 官房子与乐社的固定财产

原书空白

“社则有屋，宗则有祠”，宗族性、宗教性社团，大都具有固定的活动场所。一栋建筑因其使用功能而被赋予象征意义，并因这种功能和意义而具有了不同称号。官府、寺院、宗祠、民居，都作为一种文化符号，带给走进这一建筑中的人们以不同的情感体验，甚至当这一建筑已经随着时代而改变面貌之时，仍在那些熟悉着它原有功能的人群中，延续着旧有的情丝。如同提及“人民大会堂”，当代中国人就会联想到它的政治功能一样，它的强烈象征意味，与“官房子”在村民心目中的象征意义如出一辙。考察民间乐社的活动目的，不能忽略它的行为地点的象征功能和文化属性。这是把其艺术活动与生存背景综合考察的民族音乐学的重要内容之一。考察“官房子”属于什么性质的场所，有助于了解民间乐社的信仰体系。

一、官房子——音乐会的活动场所

乐社需要一块活动场地，一间用于合奏排练、教授徒弟、设坛祝祷的房子，一个用于存放乐器、安置道具、聚会议事、吃饭会餐的公共场所。音乐会大都拥有这样一栋房舍，会员与村民称其为“官房子”。官房子是乐社的主要活动场地，也是乐社的最大财产。

（一）官房子的产权性质 所谓“官房子”的“官”，在当地人的概念中，就是公共、公众、非私有的意思。“官房子”就是公众的活动场所、公共的活动房舍。但这并非“在官言官、在府言府”的“官方、官家”办事机构。村政府机构“村委会”，有办事机构的专门用房，与各类民间会社的用房性质不同。如南高洛，音乐会有官房子，南乐会也有官房子，天主教会有礼拜堂，武术会也有练武庭院。这些用房的所有权，隶属各个会社，如同私人住宅属于家庭所有一样。官房子由会社用自己的财力建设，属于会社财产，与政府机构用房，即公有制体制下的“官方”用房，完全不同。

南高洛的蔡安解释道：“官房子坐落的这块宅基，不属于私人，也不属于公家（村委会），是官地（公共场所）。一段时间中，曾作村医务室。1980 年音乐会恢复，划归本会。”1949 年前的官房子，因破旧被拆，原址建成村委会办公室。据北高洛音乐会的会员介绍，官房子根本就来自私人捐献。村人严福才之兄在新加坡定居，投资在村里办厂，未果，把厂房送给音乐会。1949 年前，乐社无官房子。

比较村委会与官房子的建筑费用，或许更能说明两者之间

的差异。村委会用房由乡政府拨款，当然并非真由乡政府出钱，可从当年上交的粮食税收中扣除。官房子的建筑费用来自全村乡民的捐助，其中可能包括村委会的部分资助，但属乐社自己筹集。

从产权上看，因为土地国有，官房子似乎当然属于村委会，是国有资产。但实际上，官房子是那类十分特殊的、有点不合于当代中国经济制度的财产。说它是“公”，因为宅院地基是国有财产，乐社只享有使用权。说它是“私”，因为建筑经费与政府财政完全无涉。财产名义上，是政府所有，财产来源上，却是由私有财产转化而来，是私有财产的“公有化”，或者确切地讲，是私有财产的社区化。它既非私家所有，也非公家（国家）所有；既非私有经济制度的私人财产，也非社会主义制度的公有财产；是一个界于公、私之间、属于自然村落性质的财产，是一类既体现当代社会制度又含有旧时经济制度的财产形式。

官房子凝聚着每个家庭的一份贡献，包含着每个成员的一份财产，但又不属于任何个人财产。社区成员，都可参加其中举行的仪式，享有使用权，但使用权却不为任何一户乡民所支配。它是真正原始意义上的公有房产。在传统社会中，这类房产只有宗族性的祠堂“祖产”和宗教性的寺院“庙产”可与之比拟。

需要探讨的是，所谓“官地”，从何而来？毋需说，拓荒建村，开井筑舍，应以农业、水利条件为外部环境，村落建起，就需建立相应的人文环境。宗族制度与民间信仰，是社区秩序得以维系的两根支柱。宗法制度与宗教信仰，需要借助外化仪式巩固权威。仪式需要执行场所，这便是宗族祠堂与寺庙

道观建立的必要性。作为共同的信仰体系，需要一个场所，树立崇拜偶像，树立祖先牌位。寺庙宫观、宗族祠堂，就是精神寄托的外化形式。这类建筑物已经脱离了一座民宅的御寒取暖、设灶就寝的自然功能，变成凝聚着社区精神的象征建筑。

宗族管理族人的祠堂与宗教统治乡民的寺庙，都非政府机构，是封建国家把管理体制延伸村落、却不直接插手社区事务、间接左右意识形态的精神统治方式。所以至今可见，行政机构的村委会与乡民社团的官房子，分而立之，并行不悖。

（二）官房子的结构、朝向、用途 官房子的建筑模式，与北方农村的一般民房无异，外观上既不像庙宇，也没有南方的祠堂那样气派。确切地讲，它就是一间普通民宅，不过里面没有家俱罢了。宅基面积，因各村情况大小有别。一般情况下，官房子建在一个单独的庭院中，起码拥有一个较大的房间。再以南高洛音乐会官房子为例。它建于四周垒有围墙的院落中，院门面东。庭院南北长 20 米，东西宽 13 米。进入大门，官房子在右首，座北面南。房子东西长 9.30 米，南北宽 4 米，约合 35 平米。中置会案，侧摆长凳，音乐会的常规演奏就在此处。正厅西面，套一小间，小门相隔，面积不到 10 平米。套间专放道具、神像、旗帜、灯笼及大型乐器，如鼓、铙钹。道具放在大木箱中，当地人称此为“躺柜”。

再如韩庄音乐会的官房子，也坐落于一个独门小院中。庭院约有 20 平米，其中槐柳掩映，环境清雅。官房子约 20 平米，墙挂写于红纸上的碑文。内套耳房，放置乐器、道具。我们第一次采访时，乐师们就在小院中演奏了《普庵咒》，农家小院特有的朴素宁静与笙管古风融为一体。如今各家各户都盖起砖瓦材料的新房，这间土坯材料的老房子，在周围新房的衬

映下，显得异常陈旧。

当然还有完全相反的、官房子十分气派且与政府机构同处一院的情况，如福新村。该村各艺术会社结为综合性的“同乐会”，包括杆会、大鼓会、音乐会，所以活动场所也就合而为一。入得村政府大院，一排十分气派的正厅，座北面南，这是村委会的办公室、会议室、接待室。院中花卉芬芳，室内几案雅洁。官房子建于一侧，磁砖红瓦，座东面西。面积约有 50 平米，墙壁悬挂同乐会活动的大幅照片和多幅昭示同乐会发展史的绵旗，直径两米的大鼓彰显著乐社用房的气氛。村中原来标有“南乐会官房子”的小屋，已十分破旧，改作仓库。因同乐会的活动日益受到重视，活动空间也日益升级，在村政府大院中，多少有点与政府“平起平坐”的味道。

也有的官房子没有院落，如张庄音乐会，房建于原村关帝庙旧址上（原碑记写建于明代），与学校教室差不多面积，但无围墙院落。部分乐社，已无专属的官房子，乐器、道具放置在管会人家中。如北沙口，乐器放置在会头刘金玉家中的躺柜里，屈家营的情况也是如此。一般说来，官房子建筑的“级别”，与乐社所在村填的经济发展情况密切相关。官房子的存无，也与所在村政府机构的重视程度密切相关。

按照传统，音乐会都专设官房子。音乐会不同于吹打班，活动内容就是主持仪式，需要固定场所。吹打班不主持仪式，毋需设置固定场所。现今音乐会不设官房子的情况，一则因为文革时乐社大部解体，原房被村镇征用再未归还，二则因为音乐会日受冷遇，供奉者或有心无力，或有力无心，重建的必要性已不迫切。

关于官房子的建筑朝向，似无固定讲究。学术界对过于强

调中国建筑的朝向与文化传统联系的观点，也有不同见解。如关于“徽州女祠一色座南朝北或座东朝西，与宗祠、男祠座北朝南或座西朝东相对，取男乾女坤、阴阳相悖之意”。赵华富实地考查了大量各种朝向的祠堂后证明到：“徽州宗族祠堂的朝向虽然与中国传统文化不无关系，但是，最重要的是受祠堂所在村落的朝向、布局、地势、环境和在村落所处的位置所制约。”[1]朱熹《家礼》卷一《通礼·祠堂》：“凡屋之制，不问何向背，但以前为南，后为北，左为东，右为西。”朱熹通达，不论何种朝向，统统是座南朝北。这才是中国文化的风格：重实际，不尚虚谈，以客观条件处理事务。农村民宅，不像官府建筑那样讲究，多是根据地域环境决定。南高洛音乐会的官房子，因村委会分派一块东西长、南北窄的地基，朝向也就自然决定，别无选择。我们所见的官房子也是什么朝向都有，完全以宅基条件为前提。南高洛南乐会的官房子座东面西，北高洛音乐会与南乐会的官房子均座北面南。

官房子的用途，或者说在社区活动中派什么用场，大致如下：

第一、设坛祝祷：乐社于春节之际，在此演奏音乐、宣卷颂经。届时，需把所有神像，悬挂四壁。捐款碑文，榜于两厢。全村的老少爹们、闺女媳妇，集于官房子，面像叩拜，祈求一年平安。

第二、存放道具：服装、神像、旗帜、灯笼。大件乐器：鼓、铙、钹。

第三、聚餐吃会：韩庄、赵北口的官房子设有灶台，在此吃会饭。南高洛官房子没有炉灶，会饭安排私人住宅。不同的安排，取决于哪种做饭方便。

第四、排练教学：在徐水县大王店村北龙山村打听乐社时，村民把我们直接领到“音乐房”（徐水县一带对官房子的称呼）。房中置桌案长凳，墙悬黑板，抄录工尺。会员告知，这里教孩子们学音乐。他们是南乐会，但习惯与音乐会相同。在张庄官房子中，所见情景相同。这说明，乐社确实把官房子用作排练和教学场地

第五、拜师收徒：另据老会员说，乐社收徒仪式，应在官房子举行。因乐社无续，我们未见招收新徒仪式。至少按照传统，应在官房子中举行这类仪式。

既然官房子有上述用途，只能据此探讨它的原有功能和属性。历史已使原有面貌模糊不清，现试用排除法追溯其原本属性。

（三）排练场所 如果说是排练场所，官房子就仅是一块世俗性的活动场地。但实际情况并非如此，它常常并不用于排练。以农为业的乐师，只在冬季农闲才有空余排练。北方冬季，气候寒冷，没有炉火，笙管乐器，难于演奏。所以乐社排练，常择一热心人家中。一方面，私人住宅总要生火做饭、烧水暖炕。另一方面，乐社也不需另起炉灶，捎带解决了取暖喝水问题。这自然由节约意识所支配。

1995年冬季，我们参加了南高洛乐社在单明奎家的排练。其间，他妻子为会员们端茶倒水，使排练一直洋溢着家庭式的温暖气氛。问及何以选择于此？蔡安回答：一般选择已无太小孩子的清静人家。单明奎的孩子都已成家，只有老两口，所以在此。

北大阳的董新年说：原会头刘健贤的母亲，热心“做善事”，常把乐社排练安排家中。为节省灯油，使孩子们“不伤

眼力神儿”，她到地里采摘可以点燃的大麻，捻成灯芯“掌灯”。后生们学乐排练，她在一边闭眼捻珠，听乐默祷。

如上所述，官房子未必用于排练，排练可择任何私人住宅，而且常常固定在某一私人住宅，主要是为喝茶倒水，图个方便。如北茹河、北辛庄音乐会。赵各庄的会头胡志财说：我这家就是音乐会的“摊”！

如此看来，音乐会官房子的原本用途，并不一定仅止于排练场所。

（四）宗族祠堂　北宋是品官家庙制度复活，宗族制度日趋发展的时代。学术界认为，这也是民间专祠向宗祠转化，从而产生出独立的建筑物“宗族祠堂”的时期。当然祠堂真正普及于民间，则是明代以来的事。[②]祠堂是安放祖先牌位之处，也是同一地域、同一宗族的后裔认同祖先的聚集地。宗族祠堂在南方部分省区仍然保持得比较完整。但在京畿地区，前有移民迁徙、诸族杂居的历史原因，后有制度废弛、除旧立新的强行摧化，宗族祠堂早已荡然。我们尚未发现官房子设立祖先牌位与画像的现象。没有祖神，也就没有因特定祖先而择定的、例年固定的祭祀时间和仪式。

北五道口音乐会的高氏族人，于上世纪90年代中，新绘一幅画在布帘上的“祖谱”。会员解释说：老祖谱于文革被烧，现欲再续谱谍。以高福明（约1920年生，原村党支部书记、村长）为首的高氏家祖，有百多口人，是该村四大家族（高、何、张、秦）之一。问及乐社活动，是否张悬祖谱？会员们说：春节时悬挂厅堂。也就是说，早期应有的祭祖仪式，已与岁时节日融为一体。

乐社活动与宗族祭奠一致的事例，以开口村为典型。开口

村的董姓，是全村最大家族，乐社会头与“药王会”香头，由董姓族人担任。村里的“董氏家庙”绵延五百余年，毁于文革。清明节在董氏家庙祭祀祖先，音乐会例行演奏。这当然是典型的祭祖。但类似的家庙，京畿地区已不多见。某种程度上讲，开口村算个例外。因为像诞生了元代开国元勋董俊这样荣耀的家族，毕竟是少数。具有如此权威的祖先，当然对族人具有号召力。没有显赫祖先的平民家族，没有令后代追慕的人物，也就没必要建立宗祠。

这个例外反到展示出与宗族发展史相一致的对应。曾经云集西北、华北的强宗望族，随着中国政治经济文化的南移，大规模地迁往华南、西南地区。这一过程，始于东晋，胜于南宋。清兵入京，京畿平原分由八旗辖统，绝不允许具有实力的汉人世家大族出现，更不允许象征着汉人宗族凝聚的大宗祠存在。以董俊为首的董氏家族，以灭宋有功得宠于元代朝廷，子孙达至开府封相。“（董）文用自先帝时，每侍燕，与蒙古大臣同列，裕宗赏就榻上赐酒，使毋下拜跪饮。”③董氏儿孙在元代朝廷中的地位可见一斑。满族入主中原，当然要奖掖像董氏家族这样在历史上以背叛汉族人起家的汉人大家族，因此它也就成为京畿不多的、被允许保留家庙、又不至对清廷构成威胁的汉人大族之一。

有清一代，京畿汉人的宗族活动受到抑制，乐社活动，也就不能带有单一宗族色彩。建筑物自然不能等同宗祠，具有多姓亲族公共财产的性质。只因董氏家族有特殊人物与特殊背景，才保留着单一家庙的营建。

由单姓宗族聚居，向多姓亲族、拟制血缘、联姻关系的“乡族”杂居的过渡中，北方祠堂逐渐走向衰落与消亡。当一

族宗祠，转变为多族共有的官屋之时，它的象征意义便与单一宗族制告别了。这一建筑打通了村落各族间的障碍，其间的交流，弥漫着不同家族的融合气氛。这里强调的是全村的团结精神，是社区的共同意识。这一个“官”字，就颇有深意了。

（五）寺庙宫观　寺庙林立的时代，官房子的情况无从稽考。但老会员大都说：有庙之时，同时有官房子，坚决否认官房子与老庙有任何关系。那怕官房子就建在庙基旧址上（南高洛南乐会官房子的房址，是原“白衣观音庙”），会员们也决不认定它们之间有必然联系。另外，关于选择宅基，要不要测定风水，要不要建于临河水口（南、北高洛南乐会官房子，都是背河而立），会员们也予否定。他们似乎有意强调：在旧时生活秩序中的建筑群落里，官房子与寺庙是两类性质的建筑物，各自并行不悖，它的设立与“封建迷信”不相干！

但把考察视角转向现实生活，就会明显发现：官房子具有明显的宗教象征性。寺庙之所以区别于民宅，并非只在建筑外观，本质区别在于内涵——寺庙中塑有神像。春节在官房子悬挂神像，已经具备了寺庙的本质特征，因此也就成为民间信仰最直接、最实在、最直观的寄托之所。历经 20 世纪的夷庙毁像，旧庙故宇，寥若星辰。在没有寺庙却有民间信仰的现状下，由另一座在功能上最相近的建筑物，取而代之，时也，势也，使之然也。

最典型也最有说服力的事例就是：北高洛南乐会于 1998 年在官房子中塑起一座神像！神像塑立之时，就是它彻底转向寺庙之日。换句话说：作为乐社活动的建筑物与作为信仰象征的建筑物，已经合而为一，再无分别。春节期间，乡民来此进香敬神“丢百病”，与原来到寺庙去敬香膜拜，性质上已无区

别。

悬挂神像已经含有某种程度的寺庙性质，一旦绘于布上的神像，换为泥塑的“神胎”（方言称塑像为“神胎”），性质自然转化。转变来得非常自然，音房子原本就在没有寺庙却有信仰的村镇生活中扮演着寺庙角色。神胎的出现藉以宣告：它已不再仅是乐社的活动中心，已经成为生活空间中的神坛，尽管习惯上还不叫寺庙。可是，有谁能把乡俗中艺术性质的音乐活动与庙会性质的宗教活动分得清楚呢？

（六）社庙社坛 明清两朝，“里社”是基层行政单位，数村合为一社，中立社坛，或建大寺。春秋二季，由耆老率领乡众在社坛执行彝礼。

> 凡各处乡村人民，每里一百户，内立坛一所，祀五土五谷之神，专为祈祷雨旸若时，五谷丰登。每岁一户当会首，常川洁清坛场，遇春秋二社，预期举办祭物。至日，约聚祭祀……祭毕，就行会饮。会中先令一人读抑强扶弱之誓。其词曰：“凡我同里之人，各遵守礼法，毋持力凌弱，违者先共制之，然后经官。或贫无可赡，周给其家，三年不立，不使与会。其婚姻丧葬有乏，随力相助。如不从众及犯奸盗诈伪一切非为之人，并不许入会。”读誓词毕，长幼以次就坐，尽欢而退。务在恭敬神明，和睦乡里，以厚风俗。①

《雄县乡俗志》记载着哪些村是社坛、大寺、宗祠所在地。

> 小步村，旧曰小姑，有安宁里社坛。……凡八里，曰

> 孤庄头村。……村多古庙，半皆倾圮。有雨霖寺，明嘉靖年建。有佛及韦驮像，系木雕，八面玲珑，群疑鬼斧，在各寺中为仅见。公立初等小学堂并半日学堂，即在寺之后院。村西隅有泰山及药王行宫，碑文磨灭。东南隅有刘氏家庙，乾隆四十九年，安平教谕刘云龙建。村西南二里，有刘氏始祖海之墓，系明永乐时自泗州盱眙初迁者。⑤

国家的行政机构尚难有效直接插手最基层的里社机构时，必须给这一级的机构提供一个体现国家意识的形式，以使国家最基本的子民体会着国家的存在。这就是由官府颁定的典礼与宣布的仪式文告。但国家的正统符号，在仪式中被民间化。里社立社坛的体制，逐渐演变为乡村中执行社区仪式的所在地，所以"官房子"一词中的"官"字，颇有来头。它是执行国家颁定的典礼——社祭的所在地——社坛。既非寺庙，亦非宗祠，是真正意义上的"官"房子。

这就是官房子的建筑属性。

南高洛的蔡玉润说："春节期间，如果没有音乐会在官房子这么一热闹，村里就冷冷清清，哪还叫过春节？还像一个村吗？村民不来官房子烧柱香，不来神像前磕个头，心里就不踏实。"村民们希望把过去一年的晦气丢掉，把未来一年的吉祥迎来。如此一片普通心愿，总要择一象征性的建筑予以实施。这时，这块建筑场地，实际上就是古老的社坛。没有象征着同居一域、同住一方的一村人心中的官房子，没有一座社庙性质的建筑，一村人的心之所向，就无所归依，无所寄托。大至一国，次及一村，小至一家，都需有一块场地，寄寓此心。所谓"一郡有一郡之祭，一邑有一邑之祭，行之既久，神人孚洽"。⑥

一座建筑具有的象征意义，凝聚意义，是沉积在乡民心中最深沉的感情。如同中国人对待已被视为中国象征的天安门一样，并非仅仅理解为传统、文化、国家，还有许多说不清的庄严感情深寓其中。

萨义德（Edward W.Said）在《东方学》中引述道：

> 法国哲学家加斯东·巴什拉（Gaston Bachelard）曾发表过一部论空间诗学（the poetics of space）的著作。他说，一所房子的内部需要一种真实的或想像的亲切感、隐秘感、安全感，因为生活经验似乎要求你这么做。房子的客观空间——墙角、走廊、地窖、房间——远没有在诗学意义上被赋予的空间重要，后者通常是一种我们能够说得出来、感觉得到的具有想像或虚构价值的品质；因此，一所房子可以令人心烦意乱，可以充满家庭温馨，可以像监狱，也可以像仙境。于是空间通过一种诗学的过程获得了情感甚至理智，这样，本来是中性的或空白的空间就对我们产生了意义。[1]

与其说乡民们在春节到官房子来敬神祭祖，不如说是延续着古老的社祈活动。乡民们会聚一堂，为来年的五谷丰登、风调雨顺，摆坛设祭，烧裱致神，供献音乐。此时的官房子，就是一座古老的社坛，就是一块古老的社祈地点。

一座建筑物的象征意义，以及在远非一朝一夕的年月中形成的习惯，不会随着社会制度的改变马上消除，甚至当旧庙荡然无存或者改变面貌时，也不能马上改变人们业已形成的观念。一个十分典型、也十分有趣的例子，是马头村的“五道

庙”庙址。1958年，这里修起了一座颇具规模的水库，原五道庙的庙址处，建起一间变电站。然而，时至今日，村人故去，村民们依然到五道庙庙址处“报庙”。毋需说，在拉着一条条电线的变电房前燃火烧纸，是件十分危险的事。电与火之间的排它性，对于略晓现代电知识的村民们，并非一无所知，但没有人阻止这种事的继续发生。

我们在此参加了葬礼的“报庙”仪式。其时，音乐会吹打引领，丧家与吊唁亲戚，列成长队，鱼贯而行，在这座观念中的“五道庙”前烧纸祭奠。夜色中，红红的火光映照着村民的庄严面孔，音乐会在一边肃立演奏。燃起的纸屑，夹着四溅的火星，在空中飞舞旋转，划过电线，令人惊颤。然而，村民们的表情，安之若素。传统信仰与现代科学的对立，此时表现得无以复加！

二、乐社的固定财产

（一）道具　会员把乐社所有的器物，统称“道具”。道具包括：会棚、会案、会旗、灯笼、服装、神像、吊挂等。

会案　音乐会会员围绕长方型桌子演奏，乐师称此为“案”。“案”的长度，要使两边各坐下四至五个乐师，所以一般桌子，长度不够，需专门制作。在开口村采访时，看到乐社正在请木匠打制新案。他们说，乐社恢复不久，临时用长桌代替，但坐不下人，需要专门做。北沙口乐社的崔志清回忆：原来庙里和尚出经，案面上要铺红色毡毯，十分华贵。韩庄乐社在演奏时，仍然在会案上铺上红布。

“案”是古代鼓吹乐队的演奏分组方式。宋代宫廷乐队分

称"十二案"，即围绕着十二张长桌，分组演奏。

> 凡大乐充庭，则鼓吹局设熊罴十二案于宫县之外（率一案用十工，龙凤鼓一，金錞一，羽葆鼓一，歌工三，箫二，笳二）。⑧

这一体制沿袭至今，连称呼也没变。

会棚 乐社露天演奏，一般需搭建罩棚，以竹木为梁柱，以布周之，状似床幔，称为"棚、顶棚、会棚"。郭里口乐社的会棚，红绸红布，高约三米，长约三米，宽约两米，平顶，以竹竿撑起，沿四周上边，搭下半尺长的垂边，绣花草动物，色彩鲜艳。赵北口的会棚，宽约四米，长约五米，绸布作成，四边垂沿绣满花草鸟兽。南高洛会员说：平顶的叫"平棚"，尖顶的叫"脊棚"。但我们所见均是"平棚"，未见"脊棚"。开口村会员说，村中心场院是春节时乐社固定的搭棚处。流井村的会员也说，乐社搭棚处，例年固定。我们采访录音，不愿麻烦会员撑杆搭棚，但他们不惮劳烦，定要如此。如韩庄、开口村、郭里口乐社。可见，只要出会，就需搭棚，毫不含糊。

乐棚一词，常见典籍，或与"戏棚"舞台相混。其实，会棚是只能容下十几人的幔幛，与鼓吹乐的联系也非日短。

> 《通典》：梁制，鼓吹车，上施层楼，四角金龙，衔流苏羽葆。凡鼓吹，陆则楼车，水则楼船，在殿庭则画以苜虡为楼。楼上有翔鹭栖乌，或为鹤形。自后无闻。⑨

这一描述，与今日会棚，何其相似。重要得是，它是为鼓

吹乐队专门而设，颇值玩味。

旗幡 会棚四周，树旗立帜，以为标识。我们所见最气派的旗幡，是赵北口乐社。有会旗、锦旗12面，长达三四米，悬挂起来，气魄非凡。中书“赵北口音乐会”，各个字大如斗，下款落赠送者的村名与姓名。另有三角会旗（黑底黄字）数面，锦旗数面，灯笼16盏。这些都是乐社出会时村民所赠。如韩庄音乐会保存锦旗两幅，一幅书：“响遏行云、陈正学敬赠”。另一幅书：“古谱新篇、张庄李俊海敬赠、公元一九八七年二月十日献”。

灯笼 南高洛乐社原有几十盏灯笼，文革时收缴，堆放村部，仅剩散片。蔡玉润凑足残片，组装一盏。会员们说，原最好的灯笼用檀木、红木雕成，几个侧面（有四、六、八面形）绘有图画。1997年乐社订购了大型彩灯，似城里的霓虹灯。一圈不断闪烁的小灯，围绕中间摆成“佛”字的灯型。春节高悬，大放异彩。

服装 许多乐社保持出会时穿袈裟和道袍的传统。服装统一订做，色彩一致。北五道口乐社的服装，内衬灰色长衫，外披红色袈裟。会头高福明说：“穿衣服就是经，不穿衣服就是音乐会。”他强调服装只在仪式中穿。延福屯的钱富友也说：“衣服不能随便穿，没有佛家功夫，不能戴五佛冠、穿袈裟。”高桥会员说，服装原分“文僧、武僧”，还有专用于“提灵”的套装。也有乐社称其为“八卦服”。北辛庄乐社于近年新置服装，从保留的摄于1959年与师傅“达光”和尚的合影看，原来早有一套袈裟。老服装大都毁于文革。屈家营、南常道、麻屋庄乐社等，都是近年新做。外着服装，无疑展示着装者执行的仪式与佛道科仪的等同。

许多乐社与戏班同处一室，所以收藏着大量戏曲服装。定兴县小主庄乡藏官营“南乐圣会”所存戏装，是所见制作最精美、样式最讲究的。会员介绍：原有24身“花袍”，改制戏装。文革中部分又改制“样板戏”服，当时偷藏了现存的八套戏装。布料是红黄绸缎，图案工绣，前襟后背，件件不一，宽袍大袖，展之灿然。

神像 春节期间，在官房子中悬挂神像。求神拜佛，是乡民最重要的生活项目；设像显严，则是乐社最重要的职责。文革前各乐社都保留着大量神像，数量之大，种类之全，决非朝夕所积（详见“民间信仰”一章）。

吊挂 用白布作底，上绘组画。每幅长约二尺半，宽约一尺半。四周饰花边镶围，下端连三角形底边。南高洛乐社原有吊挂104路，每四片用绳串连一起，称为“一路”，共计416片。1989年尚存108片，绘有《后土》《三国》《封神榜》故事。所谓“后土吊挂”，即把后土故事，像连环画一样画下来。每年正月，横串吊挂，沿主街两侧悬挂。彩幅数百，迎风招展，壮观异常，引来乡民，驻足观看。《定县社会概况调查》中提到，30年代，还有《千家诗》等文字的吊挂，连接方式亦非一种，或可六片、八片一组。[11]所以分“路”，是因悬挂时，空开住家大门。南高洛有些人家信仰天主教，门前只挂《三国》，不宜挂《封神榜》《后土》。此举是针对天主教而去，用意无非是：你信你的天主，我奉我的佛。会员们回忆，其中43路吊挂是民国十九年（1920）请涿州民间画匠孙师傅所绘，一路是“三国”，一路是“西岐”，共172幅。当时由蔡霖主持，到各户敛钱。春节“过仪式时”，事先发给临街各家（不管是否在会，临街住家一律派发），临时保管，届时由乐社悬挂。

许多乐社都有吊挂，如麻屋庄乐社原有“王莽赶刘秀”一套十幅。田侯村乐社原有的吊挂内容以《三国》《西游记》为主。高家庄乐社的齐振英回忆：吊挂由当地秀才用篆体字写在绸布上，文革中烧毁。“上了年纪的人想起来，心痛啊！”各乐社悬挂神像的传统，多见恢复，但连幅吊挂，制作费工，未见恢复。

其他道具　南高洛会员说：原有“防火枪”，正月闹会，灯笼挂满当街，一旦失火，殃及村舍，所以配置水枪。但没听说真有失火的事发生。正月十五，各家各户都捐蜡烛，因为灯多，乐社买不起。原还有锅炉，专为正月活动烧水用。另有铜制“五供”：香炉、果盘、磬等。老会员们对这些道具，如数家珍，常常叹惋今不如昔。

（二）东白涧村在马头村的戏台与地产　音乐会的固定资产中，能够有点收入的，主要是地产。当然这是1949年前土地私有制时代的状况。

南高洛乐社原有五亩地，位于蔡家祖茔“坟留地”南面，是富户发丧时所赠。有时会员耕种，有时租给村民，乐社收租。微小收入，维持着乐社不多的开支。这几亩地于1958年成立“人民公社”时充公。另外，他们在靠近后山的流井村，也拥有三分地，用于朝顶时歇息。

为了后山朝顶时的吃住方便，许多乐社在后山一带购置土地。易县东白涧村原村长王林说：本村音乐会和戏班在马头村拥有戏楼和会馆，还有20亩地。听村里上年纪的人说：文革前，戏楼重修时已有二百多年历史。戏楼上有块匾，记载年月，文革中此匾被毁。文革后期，我到马头村，见他们正把戏楼上拆下的木料，给学校做桌椅。我就要给他们打官司。你们

把我们的戏楼拆了，为什么不拆自己的。马头村村长开始承认这财产属于本村所有，后来就不认账了。我找到县法院，院长告诉我：现在是文革，谁能管谁？劝我算了。

马头村的地，是我们老辈人买下的，按当时定下的规矩：平日由马头的人耕种，收获粮食。条件是：朝顶时，我们村不管去多少人，免费住宿。马头村民为我们准备做饭傢伙，如炉灶、柴火、锅碗等，平日则为我们打水。我们在那里唱戏，从不向观众收费。流井乡白杨村的戏班，就是跟本村所学。我们不去时，他们也可在戏楼演戏。现在音乐会去后山，也不收费买山门票。

东白涧乐社老会员王纪中（74岁）说：本村一户姓高的人，在外面给大户人家作管家，他捐钱建立了音乐会。本村王文田的儿子不孝，他一气之下把家里的土地捐给音乐会，会里用这笔钱，购买了后山土地。平常租给马头村村民，朝顶时，享其使用权。

在马头村和易县其他音乐会采访时，许多人提起东白涧的戏台，可见这个戏台颇有名气。王林仍然希望打官司，把财产的所有权争回来。

在后山置地的情况并非少数。方圆数百里的乡民，每年三月来此朝顶，蔚然成风，自然需在马头村建个固定落脚点。有些乐社，无力置地，但与某一村民立定合约，朝顶之时，固定赁房，略付薄酬，两利两便。

麻屋庄乐社会头郭田说：本会曾为易县城里一户陈姓人家发丧，为表谢意，他在后山买了两亩半地，送给本会。平常由马头村的人作打麦场，朝顶时本会在那里搭棚，兼设茶棚。地契文书，文革中被烧。现有两口大缸还存放在本村村民的一位

亲戚家（住马头）。马头的村支书承认这块地属于我们，实行联产承包责任制时说：这块地不能分。看将来形势，可能还给我们。我们不一定要回来，但得承认这块地属于我们。

与东白涧的情况一样，麻屋庄的人，希望马头村承认具有那块地产的产权。由于朝顶恢复，将来可能年年去后山，图个方便。

其他乐社也提到自己村建有戏楼的事。马头村在后山下也建有自己的戏楼。北高洛的村南原有戏楼，抗日战争时拆，后无修葺，终于坍塌。徐水县遂城镇谢芳营于 1992 年在原老庙址上新建“碧霞宫”。据贾志（80 岁）介绍：原庙有山门大院，现只恢复正殿。四月十八日在庙前“戏台”演戏，“事变”后中断。庙后有块石碑：“重修谢访营碧霞宫碑记；清乾隆五十七岁次甲寅蒲月立”。碑文有“歌台”记载，可证贾志所言并非虚谈。该村音乐会于 20 世纪 50 年代改为南乐会。

小结　一、官房子是一所积聚了社区性的社庙、宗族性的祠堂、信仰性的寺庙、艺术性的观演场所于一体的多功能建筑物。历年春节奏乐，具有祈禳社坛的功能；常规悬挂神像，具有寺庙道观的功能；间或供奉祖谱，具有宗族祠堂的功能；时而教授门徒，具有排练场所的功能。建筑者建筑了建筑物，并因使用方式的不同赋予它多功能的文化内含，使这座建筑物生出了象征性、号召性。传统社区中的宗族遗迹、宗教遗迹、以及古老的社祭遗痕，沉积其中，相合一体。从这个意义上讲，建筑物又反过来建筑起建筑者的意识。

二、财产属性上，作为乐社“会产”的官房子，既非公有制性质的国有财产，也非私人财产，是私有财产的社区化，其中含有社会发展阶段中的宗族“族产”与寺院“庙产”的成

份。

三、时至今日，官房子的早先来源与原有性质虽已模糊不清，但考察其中举行的仪式以及诸般行为模式的传统概念，仍可辨析它的文化底蕴，了解它与哪类传统建筑的概念一脉相承。可以说，观察官房子，借以了解到乐社信仰体系中的各种复杂成份。置其于这样的背景中，就不会把它仅仅作为一个乐社的观演场所式的建筑物了。

四、叙述上列的、似乎与音乐无关的“道具”，是想让大家了解，音乐会不是一个仅以演奏音乐服务乡民的艺术组织，而是负责着与社区仪式相关的各类事务的组织，演奏音乐，仅是活动中的一个项目。保存道具并在应用时布置道具，如春节时悬挂神像、联串吊挂、张灯结彩、搭棚树幡，还有书写春联，燃放鞭炮等。不难看到，这个被称为“音乐会”、因而易被现代人因词定性地误解为仅仅演奏“音乐”的组织，决非是一个单纯的乐队！它操办着与社区仪式有关的、大至绘制神像、小至添买灯烛等各项杂务，对它在乡村中扮演的角色和发挥的社会功能，也就不能仅限于演奏音乐的狭小范围。这也是本文把研究扩大到它所执行的乡村仪式方方面面的原因。⑪

注释：

①赵华富：《徽州宗族祠堂三论》，北京：中国人民大学《书报资料中心》《报刊复印资料、明清史》转载，1998 年第六期。另参见：钱杭、承载：《十七世纪江南社会生活》，杭州：浙江人民出版社，1996 年。

②[韩国] 朴元熇：《明清时代徽州真应庙之统宗祠转化与宗族组织——以歙县柳山方氏为中心》，《中国史研究》，引自中国人民大学〈书报资料中心〉〈复印报刊资料〉《明清史》，1998 年第六期。赵华富：《徽州宗族祠堂的几个问题》，载周绍泉、赵华富主编：《95 国际徽学学术讨论会论文集》，合肥：安徽大学出版社，1997 年，第 21

页。

③《元史》，北京：中华书局标点本，1976年，（第12册）：卷一百四十八、列传第三十五“董俊、董文蔚、董文用、董文忠”传；卷一百五十六、列传第四十三“董文炳、董士元、董士选”传。据列传所记，董氏家族确有孝名，“时言世家有礼法者，必归之董氏。”“俊早丧父，事母以孝闻。岁时庙祭，非疾病，跪拜必尽礼。”

④《明会典·卷九五·群祀四·有司祀典下·里社》，北京：商务印书馆《万有文库》本，1936年。

⑤清·刘崇本编辑：《雄县乡土志·卷十·地理》，清光绪三十一年铅印本。台北：成文出版社，中华民国五十七年八月，《中国方志丛书》影印本，第112页。

⑥《保定郡志·卷十九》，1966年中华书局上海编辑所，据宁波天一阁藏明弘治（1488－1505）刻本影印，上海古籍书店影印，1981重印。

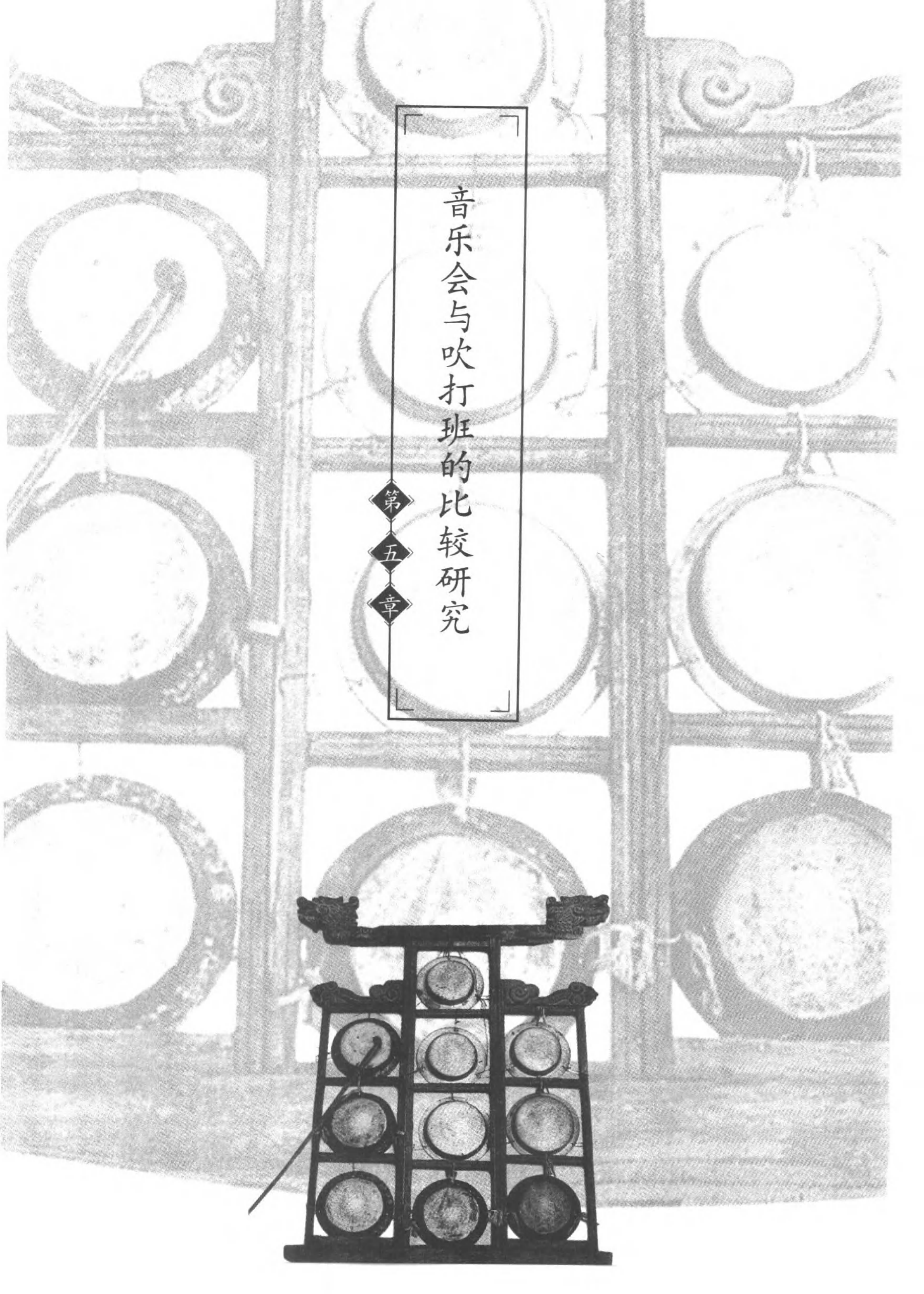
⑦爱德华·W·萨义德著《东方学》，王宇根译。北京：生活·读书·新知三联书店，1999年，第68页。Edward W. Said *Orientalism*, 1978.

⑧《宋史·志第九十三·乐十五》，北京：中华书局校点本，1977年，第3303页。

⑨唐·杜佑：《通典·礼二十四·嘉礼九·鼓吹车》，北京：中华书局点校本，1988年，第1805页。

⑩李景汉编：《定县社会概况调查》，北京：中国人民大学出版社，1986年重印本，第392－3页。

⑪钟思第最近发表的文章中，把音乐会译为Ritual Association，与原译Music Association相互换用，以免误导。读此，深以为然。参见Stephen Jones：“Chinese ritual music under Mao and Deng” *British Journal of Ethnomusicology* 1999. Vol. 8:22－66.



第五章 音乐会与吹打班的比较研究

原书空白

京畿地区活动着两类乐社，他们在从事艺术活动的观念上，持有截然相反、判然比对的宗旨：一是“不受雇用、无偿服务”的音乐会；二是公然声称自己的活动目的是为谋利的吹打班。为在表述的清晰度上反差强烈，现以商业性、盈利性为活动目的的吹打班，反衬音乐会模式，考查同一地区中两类乐社的行为目的与价值体系，进而解析与此相应的社区成员的价值准绳。

一、“吹鼓手”一词的社会学释义

谈及对“吹鼓手”的歧视，人们往往是从旧时代统治者对待下层百姓的角度看待问题。旧时雇用吹鼓手的社会阶层，即

府衙官吏与缙绅地主，早已不复存在。但吹打班的新雇主们，即农村社区的一般成员，不但在潜意识的习惯上，而且在价值观的判断上，依然保持着对吹鼓手的歧视。换句话说，在今日的实际生活中，歧视吹鼓手的现象，常常来自与吹鼓手一般无二的普通百姓自身，而非身高一等的统治阶层。瞧不起鼓吹手的，并非只是旧时深居朱门大宅里的官绅士族，也包括当今住在村舍茅屋里的黎民大众。仅仅用普通百姓受旧思想的影响就能解释这种现象吗？这一现象使我观注到：传统社区生活中形成的对待一个社会团体的态度，以及这一态度中隐含的乡民意识底层的价值尺度与好恶标准。

（一）民间乐社——社区的下位组织　在解析民间乐社与其依附的社区关系时，先引述社会学关于社区与社团关系的一般概念。社会学对“社区”（community）与“社团”（association）概念的界定是：社区是一个具有一定空间地区的、综合的生活共同体，因成员间的共同目的和共同意识而自然产生。社团是社区内部的一个器官，是为达到一定的特殊目的而人为组织起来，其成员只是部分地具有共同意识。社区是区域社会，社团是社区的下位组织。

日本社会学家给社区下的定义是：“它作为连接共同的血缘关系和乡亲关系的纽带而自然形成，并具有产生其他集团的基础性意义”。社团的定义是：“它作为连接人们共同目的、意识和利害关系的纽带而起特定作用，为此，是人为地、有计划地形成的；它以基础性集团的生活为基础，并从中派生出来”。陈宝良概括道：所谓基础集团，即指社区；所谓功能性集团，则指社团。①

这些定义对探究民间乐社与其生存的社区之间的关系具有

指导意义。冀中平原上大大小小的村镇，就是社区性质的基础集团，它们不但意味着一个具有相当数量的聚居群落集中地的地理概念，而且意味着具有共同身份的社区成员对某些物质的、精神的事物有着共同评价标准并承担义务的文化概念。作为社区的下位组织，无论是由同一村落成员组建的音乐会，还是由若干村落的成员组合的吹打班，都是为某种特殊目的组织起来的功能性集团。

根据基础性集团“社区”与功能性集团“社团”相互关系的原则，一个社区下位组织的组建目的，就应该是为它所依附的社区的巩固、团结而服务。为了巩固村落的共同利益，增加共同财富，抵御自然灾害和与他乡竞争，为了加强成员间的团结性，社区就需要一些功能性的社团促使其成员共同努力，需要某些能够运用有效手段宣传社区宗旨的社团，完成以上使命。音乐会，就是这类具以有效手段宣扬社区宗旨的功能性社团之一。

如果社团为此目的而组建并且忠实地为此活动，就受到社区成员的鼓励与赞扬。反之，如果社团背离社区综规，只为自己的利益而活动，就必然受到社区成员的蔑视与责难。这便是社区对其下位组织的评价标准。

（二）社区事物与社团事物之分　连接社区群体的纽带，一是血缘关系，二是地缘关系，社区中的重要活动与二者密切相关。音乐会没有自己的特殊目的，它为社区典礼仪式而组建。换句话说，音乐会成员的利益，与社区成员的利益，并无二致。

音乐会活动区域的吹打班，常由不同村落的成员组成。问题自然是：其它地区常由家族成员或同村乡民构成的吹打班，

在此地区却来自不同村落?

吹打班的活动目的是商业性的。作为区域社会中的社团，其行为目的，不是为某一社区服务，而是只为小社团利益服务，与社区的公共利益明显脱节。吹打班的组建宗旨，与社区内不讲条件、无偿服务的义务背道而驰。若吹打班由一个家族的成员组成，则更因小家族与社区利益的矛盾，而为人们所不容。因此，作为与社区利益相违背的从属性社团，吹打班就难于仅由某一社区内的成员组成，那无疑等于公然与社区唱对台戏。因此它只能由不同村落的成员构成。成员来自不同社区，可以向任何社区服务，但不需向任何社区负责。既然不承担社区义务，也就不受任何社区的束缚。作为社团组织，它可以受到人们公然的蔑视，但作为社团成员，则可以不接受太多的心理压力。因为这个社团，不从属于任何特别的社区，也就不在任何社区规范的约束之下。

说明此点的有趣事例是，某村音乐会会员，跑到其它村参加吹打班活动。临时组建的吹打班，常由某人主持，招集各村同行，定好时间到雇主家会面。如文安县史各庄二合村的一个葬礼，我们进入主家时，先到吹打班会员已在炕上睡觉。这个乐班以史各庄南疃村音乐会的会员为主体，其他会员散居附近各村，到达时间，先后不齐。会头张德志（约 1928 年生）说：这伙临时搭班的人，常在一起，哪村有事，便聚在哪村。但正月十五闹会、七月十五放河灯以及去鄚州大庙进香，则只有本村音乐会会员参加。

作为音乐会会员，他们参予一切本村的社区活动，但在平常，则可作为吹打班成员，参加外村葬礼，赚取外快。一般来说，音乐会会员（主要是中青年）的这种行为，大都偷偷进

行，不太敢让老师傅们知道。当然，因为这类事在今天发生的太普遍，会里的老人们也是睁一只眼闭一只眼，佯装不知。老人们对中年人表现出某种程度的宽容，知道他们无非因为家境贫困，挣点外快，贴补家用。但认真谈及此事，老人们还是十分生气。例如，北大阳音乐会已多年不活动，实际已散伙。头管董新年（约1930年生）因徒弟利云腾在外村参加吹打班而十分不快。用他的话说："他当了吹鼓手！"于是，他与原乐社的几位老人商定，把利云腾开除出会。我们追问：既然音乐会已经散伙，这种名份上的讲究还有什么必要？他回答道："这不一样，音乐会的会员，就是不能参加吹打班！虽然音乐会不活动了，但还有个根。"

董新年的执拗态度，反映出60岁以上的老一代人对此类事的强烈反感，也反映出这一代人的观念中，吹打班与音乐会是泾渭分明、截然不同的两类社团组织。音乐会会员参加吹打班，就是辱没乐社名声，因为以"无偿服务"为口号的音乐会，决不受人之雇，从事商业行为。而且这人出自他的门下，无疑证明了他教育的失败。

关城音乐会的会员们谈起已故会员贾世义，七嘴八舌地发表了许多看法。大家一致赞扬他吹拉弹打，样样在行，"脑子灵得多"。新谱本由他续抄，可见多才多艺。但他不服规矩，外出吹唢呐，老人们要开除他；会员们也说，"我们常常刺鞑（讥讽）他"。

南高洛音乐会的蔡安，参予吹打班到外村"发丧人"，因为使用了音乐会的经卷，丧家高兴，特意"赏了他们钱"。他心中高兴，闲聊时说漏了嘴："人家上了钱了！"文坛（负责宣唱经卷）的蔡海增，对吹鼓手一向轻视，闻此发誓，再不教别

人文坛经卷。他厌恶地说："把音乐会的东西拿出去挣钱！"

因使用音乐会的乐器，"管会的"也与参加吹打班的会员发生过严重冲突。管会人之一单玉德说：这些人参加吹打班，把音乐会的"傢伙"（打击乐器）使坏了，我曾与单伶吵到半夜，让他们赔一副钹、一副铙。外出挣钱，有收入，还要用音乐会的傢伙，不像话。为了这事，专门开了会，让大家发表意见。蔡安不说话，坐着低头抽烟。后来定下条规矩：不能使音乐会的乐器搞吹打班。现在他们买了套乐器。音乐会化布施的钱买来的铜器，写上音乐会的字，互相不用。

南高洛音乐会成员参加吹打班的事，已是某种颇具规模的行为，其中有：蔡安（鼓、音乐会）、单明（铙、音乐会）、单伶（笙、音乐会）、单增春（笙、南音乐会）、李永平（唢呐）、蔡廷文（唢呐、音乐会）、蔡金（二胡、音乐会）、李廷正（二胡）。人凑不齐的时候，曾经请蔡玉润（管子、音乐会）帮忙。他后因给临时请去的人分钱少，闹矛盾，就再未去。该村吹打班，由村内各会社的成员构成，但相当部分来自音乐会。虽然如此，这些会员仍不愿谈及此事。

单伶姿容俊爽，是音乐会最聪明、最有个性的人之一。1982年他参加吹打班，从此与会里的老师傅们闹得关系紧张，1992年以退会为结局。当时，以何清（原会头，1995年去世）为首的一批主会的老师傅，观念上还决不允许年轻人参加吹打班。1994年单伶又被请回音乐会，一是因他自学点笙，可修理乐器，乐社需要，也是因为如今会员们对这类事司空见惯，已从无奈到宽容了。

虽然经济意识日渐加强的当代农村青年，越来越不受传统的束缚，但公开参加吹打班，仍是件忌讳的事。多数情况下，

音乐会会员不公开自己的行为。在名份上，只是参予吹打班的活动，而不参加吹打班的组织，以免与老师傅们公开发生冲突。笔者在北辛庄音乐会采访时，恰遇他们出办丧事。下午时，一个会员匆匆骑车欲走。问其何故，说是赶到别村吹打班参加另一丧事。他解释说，那边的事与此同时举行，不敢误音乐会的事，吹打班的事能参加多少算多少。待他跨上自行车，又跳下来叮嘱我，千万别告诉师傅们。

这类行为模式，音乐会会员兼具双重身份：作为社区下位组织的会员，他必须向其所在的社区服务，这种服务，他无偿无怨，且具有崇高感和神圣感。但他又可以临时参加由不同社区成员组建成的吹打班，这种服务，他有偿有酬。但在心理上，他可以较为轻松。因为此时，他不用顾及所在社区对他的责难，不用怕师傅对他的白眼。他跑到别的村落中，被别村的村民瞧不起，但在本村，他仍然受到尊敬。

由此而知，正是来自四村八寨成员构成社团的特点，反到提供了有力证明，说明因为有了像音乐会这种无偿服务的组织，因而形成当地人对艺术会社的评价标准。音乐会树立的社团的高尚形象，影响播及全地区。

这种对比在有些地区可能并不明显。如山东、河南的唢呐手，大多受到当地人的尊敬，待遇、地位也较高，因为这些地区已不存在类似音乐会这种无偿服务的社团以作比较了。民众的鼓励与普遍的尊敬，大概是那里产生大批唢呐高手的原因之一。比之鲁豫两地吹鼓手的地位，冀中的吹鼓手处于明显劣势。当然，比较是相对而言，作为一种职业，吹鼓手的社会地位总处在最底层。

仍然有笙管乐种的山西、陕西，也有类似京畿的情形。大

概古老的笙管乐种，与传统观念有更多的联系。我于2000年初到陕西榆林地区采访，发现了相同的情况。在榆林市采访的三个吹打班，清一色不是当地人。封生禄（64岁，唢呐，吹打班就是他一家人）说：在市区活动的吹打班共有七家，都来自榆林地区的其他县市，有的来自米脂县，有的来自佳县，他一家来自绥德县土地岔乡。与老婆孩子一起，已在榆林市住了十几年。承接当地的红白事，一年差不多有二百多天都有活干，就算定居了。但他说，总有一天要回家。我们问：为什么不在当地干？他们回答的十分含糊，说在榆林城里挣钱多。但他说了一句非常关键的话：吹打班都是到外面干活！

按当地的原有传统，葬礼多请庙里演奏笙管乐的和尚道士诵经鼓吹，与冀中的情况一样，和尚道士的乐班，安排在葬家院内，吹打班则在院外。因现在当地已无和尚道士乐班，吹打班代替了所有职能，但位置上仍是被安排于院外演奏。

带着这样的观念采访的地点尚不多，这一情况是否具有普遍性，还不敢说。但有一点可以确认：有笙管乐社存在的地区，吹打班的地位一定比之有差。葬礼中院内院外的位置安排，或者说由这一坐棚位置所体现的社会地位的排定，必将给吹打班会员，带来精神压力。这也许就是他们要背井离乡、云游它方的原因之一，这也许就是一定要背井离乡以减轻精神压力的原因之一。在他们热热闹闹、吹吹打打的背后，则是他们对生存艰辛的真正哀鸣！

（三）神圣事物与世俗事物之别　涂尔干（Durkheim）指出，无论是简单的或复杂的宗教信仰，都有一个共同特色，即在观念上把世界分为“凡俗”与“神圣”两大领域，“一个领域包括一切神圣的事物，另一个领域包括一切凡俗的事物，这

种划分是宗教思想的一个显著特点”。他论证道，神圣与凡俗，无论何时何地地都被认为是截然不同的两大领域，两者之间毫无共同之处。两个范畴的对立，是因为“人们已经在这两者之间划出了一条逻辑界限，所以心灵会断然拒绝将这两种相互对立的事物相混为一谈，甚或不允许在两者之间建立联系”。②

从这一角度观察问题，才能解释为什么音乐会决不参加婚礼庆典。我们曾困惑，既然在春节期间同样走上街头、吹吹打打、热闹一番的音乐会，何以在喜庆气氛的婚礼上销声匿迹？如同涂尔干所说，两种民俗活动，在普通百姓的观念中，分属神圣与凡俗两个截然不同的范畴。虽然婚俗与葬俗都是民众生活中的大事，但由于葬俗与祖先崇拜紧密相连，就被赋予神圣的性质。作为以敬神敬祖为活动宗旨的社团，决不参予与此目的不相干的活动。虽然都是吹吹打打、热热闹闹的民俗活动，但因性质不同而被分划为两种范畴。春节庆典，源于古代的“社”祈活动，进入现代，性质已被一年复始、万象更新的气氛所淹没，它的原始含意或已隐而不彰。但作为社区的下位组织，那种为整个社区的安定吉祥而祈请祝祷的性质，十分明显。这与为一个小家庭的诞生而吹吹打打，是性质上完全不同的两类事。前者是为大家族的、即社区的吉祥而击鼓鸣金，后者是为小家庭、即社区一分子的喜庆而鸣锣鼓吹。

所以音乐会参加的活动只有：祖先祭奠、丧葬典礼、春节社庆、祈雨驱雹。而吹打班参予的活动，基本上无所禁忌，活动项目，几乎包括了民俗生活的各方面。冠婚丧祭，时岁节令，只要给钱，无所不应。

可以这样概括：在普通百姓的观念中，以商业性赚钱为目的吹打班，是为现实的、凡俗的、人间的事物服务的；以非商

业性超功利为目的音乐会，是为超现实的、神圣的、祖先的事物服务的。

因为两类乐社的性质，他们参予同一活动所受的待遇和在活动场合所处的位置，就判然有别。典型的表现，就是朝庙祭拜。易县洪涯山“后土”崇拜的朝顶活动，来自该地的音乐会，都需上山在“泰宁宫”为后土娘娘演乐献艺。却绝不允许吹打班朝顶进香，“吹打班不得进山”！安新县鄚州药王庙的进香朝拜，吹打班也只能在庙外吹打。用北高洛音乐会会员极其苛薄的话说：“吹打班是看门狗！”音乐会登堂入室，吹打班面山而止，这一规矩，由来已久。对音乐会的尊敬与对吹打班的蔑视，可谓彰显无余。更需说明，此类规矩，旧时由当地“香首”执行监管。今天朝庙，无人监管，吹打班却依然默守旧规，不越雷池。今日看来，这一传统，颇有点不近人情。但在传统生活中，这些规矩十分讲究，马虎不得。

再示一例。我们参加易县马头村一个音乐会与吹打班同时参予的葬礼。音乐会被安排在主家一排座北面南的正厅的东房，吹打班则被安置在进院大门的西侧。河北农家的建筑结构，以面南正厅为住宅主体，位置显要。音乐会安置于此，可见规格上的尊崇。需要说明的是，时处农历正月，北方山区，天寒地冻。为遮挡风寒，主人为吹打班搭起席棚。但此时此地，席棚仅是聊胜于无罢了。不难想见，如此天气中的如此位置，这屋里屋外的差别，就不仅仅是精神范畴上的尊卑悬殊、态度炎凉，还意味着实实在在地身体上的冷热炎凉！这巨大反差中透出的、由祖先们立定的神圣与凡俗的差别，或者说传统的尊严，却乎令人周身寒彻！更明显的差别接踵而至。晚饭时，音乐会原位不动，围坐在侧房温暖的热炕上，饭菜由专人

抬置桌上。于此同时，院中摆置的十几张大圆桌上，吊唁的亲戚乡邻也在热热闹闹地饮酒吃饭，而吹打班则需伴宴奏乐。待音乐会与大部分客人吃得差不多了，吹打班的人才在院子的寒风中进餐。

从另一方面考虑，既然丧事已请音乐会这样的严肃乐社，何以再请一班吹鼓手？既然神圣的庙堂前已有音乐会演奏，吹打班何以要来自讨没趣？

随着明清以降庙会活动的集市化、商业化、世俗化，以乐感文化为主要文化消费式样的普通村民，常把红白事都当作喜事来办，不但要请严肃古雅的音乐会，还要请热闹喜俗的吹打班，有条件的家庭，还要请人情味更浓的戏班。这些娱乐活动，部分是为去世的老人，主要是为在世的活人。喜俗好乐的村民，一方面鄙视吹打班，一方面又离不开吹打班。只要他们在场，冗长繁缛的葬礼，才不显得那么正经八摆，那么“死”气沉沉。他们充满欢乐气息的音乐与杂耍，调解气氛，诙谐轻松，洗去、冲淡葬丧的沉闷。但以各种杂技取悦雇主的吹打班的此举此行，仍然改变不了强大的传统给它排定的社会地位。

（四）乡亲关系与商业关系之差　费孝通在《乡土中国》中指出，中国广大的以血缘族亲为主要人际关系的农村村落，不允许发生相互之间的金钱交易、商业往来，这是最容易伤害邻里感情的方式。

乡村村民的价值观，有些因素源自社区的共同利益，有些因素源自自身的切身利益。通俗地说，一个社区成员观念中的“好坏”标准，是非常实惠的。既然同属贫困阶层，你毫不客气地从我手里拿走我仅以餬口的钱，一点不讲乡里乡亲的感情，我怎能尊重你的为人？对于这样一种社团，怎能获得社区

百姓的爱戴？

性质就变得如此严重了！

当吹打班抻出手去，抛开了乡亲们钱的时候，他也同时抛开了乡亲们对他的尊重。或者反过来说，当乡亲们给了吹鼓手一份报酬时，也同时给了他们一份鄙视。他们是可以雇用的，他们的技艺是可以买卖的，因此他们也是可以被冷落的、被奚落的。所以，与其说吹鼓手受到的歧视源自统治阶级歧视民间艺人的观念（当然有部分成份），不如说来自普通百姓因自己的实际利益受到损失而产生的好恶之情。这种产生于自己切身利益的受损而生发的价值判断，具有决定性意义！

性质也变得如此简单了：吹鼓手是挣钱的，因此也是不值钱的！

与以赚钱为目的而参加葬礼行为的吹打班相比，音乐会不取分文的高尚行为与质朴态度，更增添了它的魅力。由吹打班的商业行为平添的反衬，更把音乐会行为的纯洁性烘托出来。普通村民谈起音乐会与吹打班时，往往用完全不同的态度与语词，对前者的敬重与对后者的鄙夷，溢于言表。对于贫困的农民来说，得到不花钱的服务，无疑是最重要的，也是印象最深的。

由此推测：吹打班普及民间，应是历史发展中较晚出现的事物，它出现在社区文化已经建立起相当顽固化、制度化的价值体系之后。当其出现后，就难免受到社区成员的公然蔑视，而从事这种艺术与商业活动的人，也就自甘受此冷遇，因为违犯戒律的人，自己的头脑中，也具有相同的价值观。如果说由各个村落的鼓吹手结合一起的商业性吹打班的出现，是在社区集团意识开始松动的历史时段，那么它主要是由于移民迁徙造

成的不同姓氏的村民杂居一村的现象日益普遍，同一居住地的社区集团内部成员的宗族血缘关系，日渐被成员间的地缘关系所淡化，社区内部的下位组织，社团组织开始独立于它所依附的社区，日渐成为有自己组建目的的社团，而且公然认承社团的利益与社区利益相抵触。束缚开始解体，新的社团虽然仍受生活空间中传统观念的蔑视，但其灵活机制，使它获得了充分的发展。它可以不演奏那些被社区的老人们认定的传统曲目，它可以灵活地演奏最流行的乐曲而不用顾及老人们的评价，只要年轻人喜欢，只要雇主家觉得吉祥热闹，就无所顾及。旧时家长制的社区氛围，已经不能制裁这等违犯祖宗成规的成员，有人敢于打破血缘关系的一统天下，公然从自己的乡亲、但已非亲戚的口袋里赚取一份血汗钱，公然撕开了罩在社区生活上空那层温情脉脉的面纱，用“利己主义的冰水”冲淡浓重的血缘裙带关系，把商业社会的人际关系带进传统的社区生活。它的价值观念，强烈地触动了传统生活模式中的价值体系。但传统社区制度的铁围，也决非没有力量予以对抗，这就是对公开拿走了自己钱的吹鼓手们，投以轻蔑的目光！

这种斗争，有时十分激烈。20 世纪 80 年代中期，田候村音乐会的年轻人喜欢唢呐，希望把乐社改成吹打班，老人们与他们发生了激烈争执，吵到相互不搭腔，再也不能合作，最后宣布散会。该会的解体说明，社区组织已经再无力量控制成员从事与社区利益不相干的事，时代气氛已不再使老人们的话具有权威，这些话已经不具备足以令年轻人感到恐惧的威力。当代农村村民，具有相当程度的自主权、选择权，他们按照自己的意愿学习音乐，并把“音乐”仅仅作为“艺术”看待，而不在乎它原先含有的其它功能。社区利益，不再是居住其间的青

年人生活中高于一切的利益。把好听与否作为衡量音乐的新标准，使新村民们渐至模糊了两类艺术会社间的区别。

当然，音乐会与吹打班的高低层次之分，还有个艺术标准问题。音乐会演奏的传统古典音乐，被认为是“雅气”的、“文明”的，吹打班演奏的流行世俗音乐，则被认为是“俗气”的、“凑乐”的。不能过于强调社区价值体系的判断标准，还应充分相信普通百姓的艺术鉴赏力。

二、非商品经济环境对商业性乐班的遏制

如果把音乐会类型、非盈利性的艺术社团的特征概括为：会员关系的血缘性、地缘性；保持传统的封闭性、稳定性；主持仪式的宗教性、宗族性；经济来源的捐助性、供养性。与其相对，吹打班类型、盈利性的艺术班社，已经具备与此相反的另一类特征：成员构成的非血缘性、来自各村落的非地缘性以及活动空间的流动性；演奏曲目的灵活、求新、开放性；参与民间仪式的非宗教、非宗族性；以及最重要的，结社目的的盈利性，分配方式中的雇用制度。或者说，管理体制趋向法制化、非乡约化。

在两类音乐组织的比较中可以看到，商品经济及相应观念在农村的迅速发展，看到了吹打班与音乐会在社区空间的较量中日占上风的经济背景。尤其20世纪以来，这一趋势日渐加速。新的经济土壤，使得音乐会在艺术观上瞧不起、经济观上鄙视的吹打班，欣欣向荣！

（一）非商品经济型的社会环境 需要研究的是：以牟利为目的的艺术班社，几乎是伴随着宋代市民阶层的出现而出

现，但一直延续到20世纪初期，这类在商品经济发展的潮流中本应长足迈进的艺术组织，何以并未彻底取代传统的、音乐会类型的艺术雅集，反而处处遭受冷落，几乎在清末民初，才与音乐会并驾齐驱，连同戏班，三分天下？就是说，中国社会的经济土壤，何以遏制了商业性艺术班社的发展？

黄宗智提出："不要把商品经济的发展简单地等同于向资本主义过渡"，在《华北的小农经济与社会变迁》中被译为"内卷化"（involution）、在《长江三角洲小农家庭与乡村发展》中改译为"过密型商品化"的概念，是指"以单位劳动日边际报酬递减为代价换取总产量的增长"的现象。他论述到，中国封建社会后期的商品化进程并非如欧洲那样，必然导致小农经济的解体，反之，却是它的进一步完善。农产品中部分经济作物的商品化不是因"经营式农场主"的牟利活动所推动，而是由成倍增长的人口对原有土地面积的压力所迫，产量的增长是以密集劳动投入为代价换取的，因此劳动生产率并未提高，小农生活仍然长期处于糊口水平，人口的大部分仍然束缚于粮食生产。黄把这称为："高土地生产率与低劳动生产率的结合"。③

清代的人口统计提供了惊人的事实：

> 全国人口统计自乾隆六年（1741）始，该年全国人口为14，341万，到乾隆五十五年（1790）近半个世纪，已突破三亿大关，而到道光十四年（1834）又突破四亿，至咸丰元年（1851），全国人口增至43，216万。一百一十年期间，人口增长了两倍以上。当西方资本主义正在创造传统社会所不能容纳的生产力的时候，中国人正在生产传统社会所不能容纳的人口。④

黄的论点在学术界得到普遍重视。前文谈到，乡村社会的经济交往方式被强烈的宗族关系所冲淡，没有形成对商业艺术发展有利的土壤与气候。音乐会属于自足自娱式的社区集团，收入仅仅局限于自身的消耗，不产生足以养活成员的盈利，所取所余，不过满足一下乐师们的酒肉之乐。与自给自足的小农经济背景相一致，建社立会，仅是为亲朋戚友服务，换得自给自足的一点回报。村民拿出十分有限的财物供养乐社，而拿出这点钱来的目的，是为了剩出更多的钱。

盈利性乐班与非盈利性乐社，其实是农业文化的土壤中同一棵树上的两根支脉。他们的枝叶，来自同一本源。人生礼仪、岁时节日、庙会进香，是民间艺术班社存活的三根经济支柱。这三根经济支柱都非建立于商业经济上，相反，却建立在传统礼俗上。这从根本上决定了乐社不能在商业化发展道路上迅速迈进。音乐会的存在、以及以无偿服务为代价形成的对同一地区吹打班发展的有效遏制，说明了此点。

农村商品经济的有限空间，迫使以盈利为目的的吹打班与戏班走出乡村，到城市中寻找新的恩主。⑤特别19世纪末至20世纪中，乡村戏班纷纷跨出昔日收入清淡的田园乡村，走进商业繁荣、票友云集的城市剧场，找到了发荣滋长的良好土壤，形成了地方剧种各立门户、戏剧舞台名家辈出、新腔迭传的局面。

与此同时，吹鼓手的从业性质，也开始发生本质变化。他们走进城市，开张铺面，招揽生意，联合扛傍寺院，成为承办红白事、配套联营的行会。虽然政府有效地控制着市场，限制了鼓吹行的发展。但吹鼓行热热闹闹的音响，终于开始与传统

音乐那清雅自娱的旋律，唱对台戏了。他们用较可观的收入，令依然贫困的对手羡慕不已，虽然这羡慕常常是以对他们趋新务时的音乐的鄙视表现出来的。

（二）鼓乐行的发展与被控 鼓吹行的记载，十分有限，从政府管理铺行的有关记载中，可以看到北京城里鼓乐行的零星记录。

> 《宛署杂记·铺行》：铺行之起，不知所始。盖铺居之民，各行不同，因以名之。国初悉城内外居民，因其里巷多少，编为排甲，而以其所业所货注之籍。遇各衙门有大典礼，则按籍给值役使，而互易之，其名曰行户……后因各行不便，乃议征行银。其法计生理丰约，征银在官……故征其银，不复用其力，取其物，即古免役钱、今徭编银差之例。⑥

作者列出的铺行中，提到鼓吹行：

> 今查得宛（平）、大（兴）二县，原编一百三十二行，除本多利重如典当等项一百行，仍行照旧纳银，……将网边行、针篦杂粮行、碾子行、砂锅行、蒸作行、土碴行、豆粉行、杂菜行、豆腐行、抄报行、买笔行、荆筐行、柴草行、烧煤行、等秤行、泥灌行、裁缝行、刊字行、图书行、打碑行、鼓吹行、抿刷行、骨簪箩圈行、毛绳行、淘洗行、箍桶行、泥塑行、媒人行、竹筛行、土工行，共三十二行，仰祈皇上特赐宽宥，断自本年六月初一日，以后免其纳银。⑦

上面罗列的这些铺行，都是“贫民以微资觅微利者”的“贫丁小户”。帝国时代，政府有凌驾于一切的经济特权，重要的经济命脉和获利最大的行当，均由政府控制，如盐铁专卖等。官僚阶级绝不允许一个可以与他们平起平坐、共同分享经济利益的强大商人阶级出现，商人阶层定要依附官僚士绅，才能获得有限的薄利，而且在政治和社会地位上，永远被排定在“士农工商”的“四民”之末。这一经济环境，十分不利于中小铺行的独立发展，连统治者自己也承认，“衙门无统，而吞噬肆行”。《宛署杂记》中提到，衙门官员可以在遇有任何国家与政府典礼之时，到各个铺行计其“生理丰约”，肆意“征银”。这就不可避免地产生了商人贿赂官绅，买通操纵着他们商运的有权阶级，仰仗官府施舍，获得薄利的局面。所以费正清说：中国商人的心态，“从事创新的企业、为新产品争取市场的推动力，不如争取垄断、通过买通官方取得市场控制权的推动力来得大。”因此，“资本主义之所以不能在中国兴起，是因为商人从来不能摆脱士绅及其官府代理人的控制而独立自主。”⑧如果说在贫瘠的乡村中不可能形成有经济实力欣赏艺术也供养艺术的社会阶层，那么在城市里虽然形成了可以供养艺术班社的有闲阶层，却因为这一有闲的缙绅阶级的自身利益与商业集团的利益冲突，把活跃商业艺术的可能性压制在最小的范围内。

告别农业，变为职业性吹鼓手，是晚近的社会现象。由于人口对土地的强大压力，导致部分沦为极端贫困的人走向市场。一部分人为现代工业提供廉价劳动力，一部分人从事商业活动，形成艺班发展的活跃局面。那飘散着稻谷芳香的村路

上，可以嗅到商业味的铜臭了。导致这一变化的社会背景，就是西方资本主义经济因素的侵入。

> 费正清找出了在中国已往周而复始的更替或循环中未曾有过的两大因素：其一是人口的增长到了空前的水平，它使得由这种增长所带来的经济、社会、政治及行政影响在性质上已经不可能是已往历史的简单循环；其二是得力于工业技术和资本主义经济扩张的帝国主义的西方，提出了比中国已往的游牧民族入侵者更带有根本性的挑战。这种解释确实简单明了，它使人相信，“仅仅这两个因素，就意味着变化会超越循环模式”。⑨

作为出生于传统社会的一个卖艺阶层，乐户与吹鼓手的生计，部分依附于庙会和红白事，但从来没有真正告别传统的农业社会。如同音乐会会员一样，他们是音乐家，但主要是农民，半农半艺，亦耕亦技。他们离不开、也从未想过离开祖祖辈辈借以维生的土地，音乐只是他们偶一为之、获利有限的生计之一。而现在不同了，他们祖祖辈辈借以维生的土地，已经不能提供社区里迅速扩涨的家族以充足的粮食。人口膨胀，资源短缺，人多地少的矛盾日益尖锐，劳动力过剩的现象，日渐突出。这就迫使另有它技的农民，以新的方式选择其他的生活道路。城市里的商业空气，提供了新的诱惑。吹鼓手涌入城市，就是分流的剩余劳动力中的一股。⑩

吹鼓手敢于打破正统观念，以在乡村庭院中取得最佳回报为主旨。演奏中的插科打诨，不断振奋着听众的精神，驱逐漫长仪式中的烦闷。这些并非音乐所长的喜剧因素，体现了吹鼓

手对习俗的真切理解，对百姓生活的本质认识。迎合大众口味的心理，反映出鼓吹艺人浸染的越来越浓的商业社会的气息。吹鼓手的取舍勇气，或者说，他们继承的传统就是敢于取舍而非沿袭老路，体现出中国传统的另一面：随遇而安，随风而变。在一个崇古薄今、尊雅贬俗的传统社会氛围中，他们的除旧布新精神，是以遭受整个社会的蔑视为代价的。这是指整个吹鼓手阶层而言，具体到一个人，则是以个人的辛酸体验为代价的。

三、北乐与南乐——鼓吹乐的两个乐部

历史上的鼓吹乐种，分为不同部类，具有不同名称，如短箫铙歌、黄门鼓吹、骑吹、横吹等等。除了从字面可以观察到的、因使用场合、曲目相异的原因外，鼓吹乐种，何以具有诸多分别？小管子主奏的音乐会，大管子主奏的南乐会，缘何同名音乐会，却有“北乐”“南乐”之分？

“北乐”一名，见于元代熊梦祥撰《析津志》。这是最早一部记录北京的地方志。

> （二月）八日，平则门外三里许，即西镇国寺，寺之两廊买卖富甚太平，皆南北川广精丽之货，最为饶盛。于内商贾开张如锦，咸于是日。南北二城，行院、社直、杂戏毕集，恭迎帝坐金牌与寺之大佛游于城外，极其华丽。多是江南富商，海内珍奇无不凑集，此亦年例故事。开酒食肆与江南无异，是亦游皇城之亚者也。过此，则有昭游皇城，世祖之典故也。其例于庆寿寺都会，先是得旨，后

中书劄下礼部，行移各属所司，默整教坊诸等乐人、社直、鼓板、大乐、北乐、清乐，仪凤司常川提点，各宰辅自办婶子车，凡宝玩珍奇，希罕番国之物，与夫百禽异兽诸杂办，献赏贡奇相互夸耀，于以见京师机天下之壮丽，于以见圣上兆开太平与民同乐之意；下户部关拨钱粮，应付诸该衙门分办社直等用，各投下分办簇马只孙筵会，俱是小小舍人盛饰以显豪奢。⑪

“析津”是辽代开泰元年（1012）至金代贞元元年（1153）对北京一带地区的称呼，析津之名总共用了142年。熊梦祥生活在元代末年，生平事迹与修书年代，因《元史》无传，难以稽考，只能据元人选的断代诗集和清人顾嗣立《元诗选》中十儿字的熊氏小传，考踪寻迹。传中说熊氏做过元代大都路（北京）儒学提举，崇文监丞。元代各行省所属地，皆设儒学提举，统领诸路、府、州、县儒学的祭祀、教养、粮钱等事务。每司设提举一人，官从五品。元代崇文监，于至元元年（1340）由艺文监改置，属翰林国史院。熊梦祥有条件接触大量内府藏书文献，因其官职所辖，也有条件对大都京畿作实地考察，为纂修方志提供了机会。该书于明代万历年间已亡佚，现由北京图书馆善本组辑录出版。⑫

从作者的生活年代和地名沿用的年代可知，“北乐”一名至少在金代贞元元年（1153）以前就流行了。文中提到，北乐辖属“礼部”，是礼部中的一个乐部。文中未提及南乐。但从逻辑上讲，既然一个乐部被命名为北乐，就应该有一个与它相对应的南乐，不然北乐一名，势同孤掌。

音乐史中常有把乐队分组，冠以方向定语的习惯。这源古

代宫廷乐队四面宫悬和乐舞分队站位的习惯。也有些是一般性地方音乐风格的描写，如《吕氏春秋》“东音、西音、南音、北音”的记载。古代宫悬，暂且一边，值得探讨的是，这一习惯为什么一直延续到近古。

《辽史》：“汉唐之盛，文事多西音，是为大乐、散乐；武事多北音，是为鼓吹、横吹乐。”⑬这里的“北音”，或可与“北乐”互释。因它把鼓吹乐特指为“北音”，非一般性泛指。我们不得不考察一下古代鼓吹乐的分类原则，以便理解民间乐社的分类与使用场合的关系。

《晋书·谢尚传》：（谢）尚，转督江夏义阳随三郡军事……时安西将军庾翼镇武昌，尚数诣翼咨谋军事。尝与翼共射，翼曰：“卿若破的，当以鼓吹相赏。”尚应声中之，翼即以其副鼓吹给之。⑭

庾翼把“副鼓吹”送给谢尚，含意是还有一个与“副鼓吹”相对的“正鼓吹”。

《南齐书·孔稚圭传》：稚圭……不乐世务，居宅盛营山水，冯机独酌，旁无杂事。门庭之内，草莱不剪，中有蛙鸣，或问之曰：“欲为陈蕃乎？”稚圭笑曰：“我以此当两部鼓吹，何必期效中举。”⑮

《三国志·吕蒙传》：（孙）权于公安大会，吕蒙以疾辞，权笑曰：“禽羽之功，子明谋也，今大功已捷，庆赏未作，岂邑邑耶？”乃增给步骑鼓吹，敕选虎威将军官属，

并南郡、庐江二郡威仪。拜毕还营，兵马导从，前后鼓吹，光耀于路。[16]

《宋书·乐志》：晋江左初，临川太守谢璌每寝，辄梦闻鼓吹。有人为其占之曰："君不得生鼓吹，当得死鼓吹尔。"璌击杜韬战没，追赠长水校尉，葬给鼓吹焉。[17]

涉及鼓吹乐的历史文献，每每提及"两部鼓吹""前部鼓吹""后部鼓吹"等记载，说明鼓吹乐向来是被分为不同部类的。问题自然是：既然同名鼓吹，采用着相同的乐器，为什么编为不同乐部，且各立一名？

两汉魏晋时时期，名目上分为清、平、瑟的清商乐乐队，各个乐部的所用乐器基本一致。已知，清、平、瑟三调，是三种不同的宫调。[18]因此，以清、平、瑟三调命名的各个乐部，采用着不同宫调的乐器。由于古代乐器难以转调，各乐部所用乐器，按规格大小，尺寸长短，分门别类，这意味着不同的调高。清商乐采用相同名称的乐器，因其乐器规格不同，产生调高区别的现象，与大、小管子的规格不一，产生两类鼓吹乐所用调高相距四度差别的体制，完全相同。这一情况在古代的文献中，要么记载含混，要么全无记载。而京畿地区同属于笙管乐编制的两类鼓吹乐社共存的情况，为揭开历史的秘密提供了现实依据。

《乐府诗集》中的"鼓吹歌词"，因内容不同，而有不同分类。一部分是"战城南，死郭北"（《战城南》）那样的悲壮诗篇，一部分是"咸歌破阵乐，共享太平人"（《破阵乐》）[19]那样的凯旋高歌。因此，鼓吹乐部的不同分类，是因歌唱内容的不

同，使用场合的不同，在仪式中发挥功能的不同，而大相径庭。两个不同名目的鼓吹乐部，在不同场合演奏不同风格的曲目，在传统礼仪中扮演着不同的角色。《宋书》中提到的“生鼓吹、死鼓吹”的俗称十分重要，它实际上指出了两种鼓吹的功能：一是为活人，一是为死者。如同京畿两类鼓吹乐种，音乐会主要主持葬礼，吹打班主要参加婚礼一样。可以说，今天的两类鼓吹乐社，原样未动地继承着古代两类鼓吹乐种执行仪式功能的体制。

> 《旧唐书·音乐志》：大和三年八月，太常礼院奏：谨按凯乐，鼓吹之歌曲也。《周官·大司乐》：“王师大献，则奏凯乐。”注云：“献功之乐也。”又《大司马》之职，“师有功，则凯乐献于社。”注云：“兵乐曰凯。”《司马法》曰：“得意则凯乐，所以示喜也。”《左氏传》载晋文公胜楚，振旅凯入。魏、晋以来鼓吹曲章，多述当时战功。是则历代献捷，必有凯歌。太宗平东都，破宋金刚，其后苏定方执贺鲁，李绩平高丽，皆备军容凯歌入京师。[20]

这里的鼓吹部，演唱、演奏的曲目是颂扬“战功”“献捷”的凯乐，是“得意”之时的“示喜”之乐。同名鼓吹，因为不同功能，派生出采用不同规格乐器的要求。一类乐器需要大吹大擂，音色中透着喜庆的爽朗。一类乐器则需要音色悲凉，闻之“士颦蹙而沾襟”（陆机《鼓吹赋》）。同是筚篥，一大一小，音色迥异。小管子音色呜咽，大管子气势火爆，唢呐更是放大了大管子音色，把喜庆味扩张到极限，后来逐步演变成一切喜庆场合中大肆鼓吹的最佳工具。

民间礼俗，既有葬礼，还有婚礼。民间鼓吹，既有继承着安葬阵亡将士的哀悼性乐部，也有继承凯歌凯乐、示功示喜的乐部。南乐会、吹打班就是鼓吹乐种在庆典性、喜庆性事典中大张旗鼓的乐部。以音乐会为代表的、为故人演奏庄严肃穆音乐的乐社，和以南乐会、吹打班为代表的、为合族共宴、婚礼生子、新房上梁，演奏祥和乐章的乐社，各自继承了鼓吹乐种的一类传统，执行着礼俗派给它们的特定功能。婚礼、得子，吹打班笙箫聒耳，丧葬、祭祖，音乐会悲唱流音。与两套鼓吹乐社的体制相配的是两类民俗事典，或者应该反过来说，源于两类礼俗以及与之气氛相配的，是两类鼓吹乐社。一为婚，一为丧，一为喜，一为悲。前者喜俗好乐，后者慎终追远。这是两项数量最大的民俗活动，也是两类数量最多的音乐班社。

理论认识是超验的，但它的本体论根源，实际上就是人本身最基本的两种情感模式。这又是极其经验的。

鼓吹乐种，分门别类，是因使用场合、张扬功能的不同，派生出选择曲目、采纳风格的不同。如此观察，今日鼓吹，分称南北，类属两种，绝非随着商业化进程的渐进演化而来，而是自古已然！

民间礼俗采纳艺术表演，是个晚起现象。葬仪用乐，非百姓所创，他们不具备创造全新礼仪为我所用的能力，只按已有规矩办事。即使是担负着图解轮回观念的僧侣阶层，也只能承袭已有传统，借用鼓吹中与葬礼相关的乐部编制及相应曲目。日久成规，僧侣阶层就把这一编制，固定为寺院艺僧的标准乐队。北方大部分地区寺院中的乐队，都是以小管主奏的笙管乐。它几乎成为、在老百姓的观念中实际上早已成为和尚、道士的标准乐队。百姓举乐，能够接触与借用的，也就是经济地

位上与他们约略相仿的寺院乐队。

吹鼓手何以敢离经叛道，持久地生存于重农抑商的社会环境中。不管整个社会怎样蔑视，吹打班依然我行我素。除了它自我更新的强健体制外，传统所致，事出有因，不能不说是它得以存活的一个摧而不垮的依据。只要是传统的，就是能够存活的！这几乎是中国社会所有文化现象的一条底线。

小结：评价两类民间乐社的价值体系

〈一〉吹打班之所以在京畿地区受到村民们的蔑视，主要因为它在三项重大的、原则性的问题上，与传统的社区意识发生冲突。

第一，它与一个社区对其社团所要求的、以及一个社团应当为社区所承担的义务相违背。

第二，它所从事的活动范围，属于民众意识中世俗的部分，而音乐会的活动项目，被划归在民众意识中神圣的领域。

第三，吹打班赚取了同一社区内、与他们同属于一个社会阶层的乡亲们的钱，因而触犯了旧时温情脉脉的乡规。

以上三种具有原则性的行为模式上，吹打班与音乐会背道而驰，两者在社区内所受到的待遇也就由此排定。音乐会在名份上的优越地位，并不是乐社会员们自吹自擂、王婆卖瓜、自我加封的，作为对立面的吹打班成员也如此看待。也就是说，作为被鄙视者，他们对于这种社会评价以及自己所处的明显劣势，丝毫也不觉得需要做出反抗，以及为自己辩解、开脱、申辩。他们默默地承受着这种蔑视，并且也基本认同这套由自己的父辈们、乃至父辈的父辈们传给他们的评价标准。

从上面的分析，可以品味到，或者说归纳出，农村老百姓轻蔑地道出“吹鼓手”一词时，所含有的那种并非无意识、并非由旧时统治者灌输下来、而是相当程度源自传统的社区生活准则、因而具有特定的社会与文化指向的底蕴。“吹鼓手”一词，包括了如下的潜台词：一、不承担社区的共同义务，只顾小集团利益；二、不敬祖畏神，一味媚俗；三、不讲乡亲情面，只图自个赚钱。这些既成文也不成文的乡规俗约，都是传统的社区生活中最重要的立身原则，也是普通百姓臧否一个社团好坏的基准。谁若有违，必遭众谴！

时至今日，乡村社会里，仍然程度不等地沿袭着对吹鼓手职业的歧视，因此，也就不能不对百姓口中的寻常熟语所涵盖、积淀的深厚的社会意识，略作申论。

〈二〉传统社会的政治和经济体制，对商业性的鼓吹乐社形成遏制，使它难以在社区环境中长足发展。近代资本主义经济因素的渗入，使得鼓吹行在城市中迅速发展。

〈三〉同名鼓吹，因为使用场合、仪式功能的不同，而有风格上的巨大差别。以今天的音乐实践和分类原则，审视梳理古代鼓吹乐的历史文献，可以理解为什么鼓吹乐种分为不同乐部的历史原因。鼓吹歌词的消逝，使后人无法直观地发现名目相同、却隶属不同乐部的区别，京畿地区保留着北乐、南乐共处一仪的现状，为今人解读历史原貌，理解今天民间鼓吹乐种的分类，提供了现实依据。

注释：

①陈宝良：《中国的社与会》，杭州：浙江人民出版社，1996年，第28－29页。[日]横山宁夫：《社会学概论》上海：上海译文出版社，1983年。

②爱弥尔·涂尔干：《宗教生活的基本形式》，渠东、汲喆译。上海：上海人民出版社，1999年，第46页。Durkheim Emile: *The Elementary Forms of the Religious Life*, New York: The Free Press, 1965。

③黄宗智：《华北的小农经济与社会变迁》，香港：牛津大学出版社，1994年，第58页。

④周育民、邵雍：《中国帮会史》，上海：上海人民出版社，1993年，第67页。

⑤清·缪荃孙：《云自在龛随笔》载：（北京康熙年间）“养优班者极多，每班约二十余人，曲多自谱，谱成则演之，主人以为不工，或座客指疵，均修改再演。”

⑥明·沈榜：《宛署杂记》，北京：北京古籍出版社，1983年，第103页。

⑦同上：第108页。

⑧费正清著：《美国与中国》，张理京译。北京：世界知识出版社，1999年，第四版，第49页。John King Fairbank: *The United States and China*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1948.

⑨周晓虹：《传统与变迁》，北京：生活·读书·新知三联书店，1998年，第87页。

⑩关于鼓吹行的情况，可参见：李来璋：《东北鼓吹乐研究》，长春：吉林文史出版社，1994年；薛艺兵：《民间吹打的乐种类型与人文背景》。杨久盛：《辽宁鼓乐综述》。后两文载《民间鼓吹乐研究——首届中国民间鼓吹乐学术研讨会论文集》，第50－54页；第109页；济南：山东友谊出版社，1999年。

⑪元·熊梦祥撰：《析津志辑佚》，北京：北京古籍出版社，1983年，第215页。

⑫参见注⑪，《析津志辑佚》“出版说明”。

⑬《辽史》，北京：中华书局点校本，1974年，第897页。

⑭《晋书·列传第四十九·谢尚》，北京：中华书局点校本，1974年，第2070页。

⑮《南齐书·列传第二十九·孔稚圭》，北京：中华书局点校本，1972年，第840页。

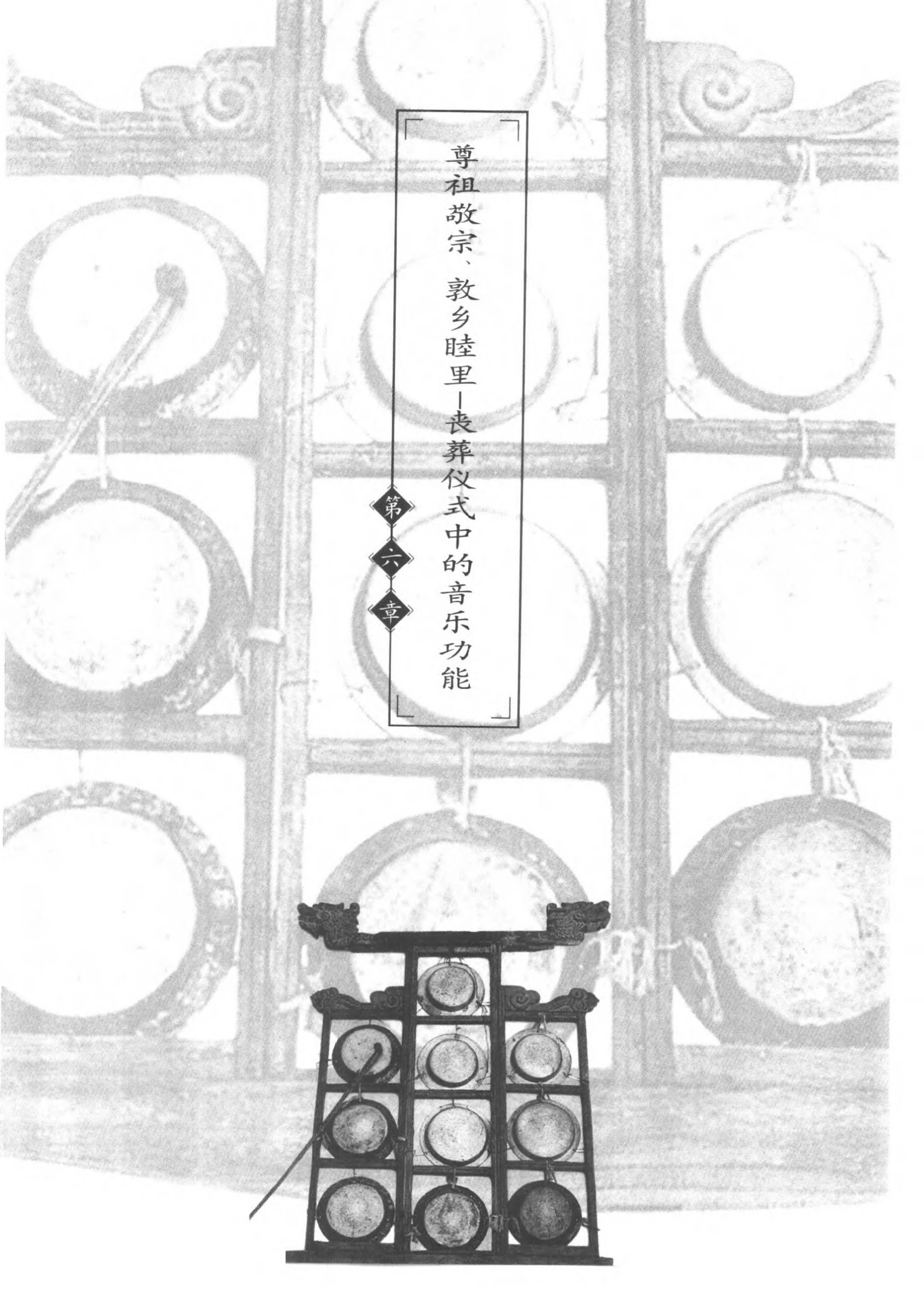
⑯《三国志·吴书第九·吕蒙传》，北京：中华书局点校本，1959年，第1280页。

⑰《宋书·志第九·乐一》，北京：中华书局点校本，1974年，第558－9页。

⑱郭茂倩：《乐府诗集》，北京：中华书局点校本，1979年，第441、495、534、599页。丁承运：《清、平、瑟调考辨》，《音乐研究》1983年第四期。

⑲《破阵乐》：“受律辞元首，将相讨叛臣。咸歌破阵乐，共享太平人。”引自《旧唐书·音乐志》，见注⑳。

⑳《旧唐书·志第八·音乐一》，北京：中华书局点校本，1975年，第1053－4页。



第六章 尊祖敬宗、敦乡睦里——丧葬仪式中的音乐功能

原书空白

丧葬仪式，是人生礼仪中最隆重的事项之一。儒家经典规定的“礼”，历代朝制颁行的“仪”，释道两家汇融的“法”，民间自然形成的“俗”，浓缩积淀于丧葬仪规之中。民间乐社的活动主项，就是参与丧葬典礼，并将诵经奏乐，贯穿于全部仪式之中。百余年来，西风东渐，西方的葬仪观念及相应的艺术音乐的话语系统，被国家礼仪与官方文化所接纳并定于一尊。它几乎成为主流文化中惟一被认可的葬礼音乐风格，且在世风西化的民俗中渐渐笼罩着城里人的精神和心理概念。这种概念已相当程度地误导着今人对民间丧葬音乐内含的理解。与西方的“安魂曲”与“葬礼进行曲”渲示的境界迥然有别，中国民间的丧葬仪式音乐，除了部分风格肃穆的乐章，相当部分的曲目并不塑造哀悼气氛。民间乐社演奏的音乐，特别是吹打班演奏的乐曲，俗腔俗调，热热闹闹，一派祥和气氛。更有甚

者，不但在故人灵柩前“唪经举乐”，还要搭台建棚，百戏杂陈。这不单使历代的统治者和文人们大惑不解，斥其“伤风教，紊人伦”，也令现代城市人难以理解：何以送别先辈的最后乐章并不充满哀切?①仅仅用传统的乐感文化的大背景就能解释这一风格取向？只有考察民间丧葬仪式中的特定场面以及音乐在这种场面中的功能，才能对乡民百姓选择的文化取向，给予合理的解析。

百余年来各届政府提倡的革除陋习、移风易俗、节简操办的火葬政策，使丧葬仪式日趋减化，传统的、完整的、全套的葬礼程序寡不多见，本文也无意于这类细节的记录与考证，历代志书以及近年来的民俗学、人类学、历史学，对灵魂观念、葬礼仪式、佛道科仪等，都作了详尽的记录与研究，不必重覆，本文的目的也不在于此。民族音乐学界应予关心的，则是发生在仪式中的与音乐活动相关的场面，并借以引发葬礼仪式音乐功能的讨论。有关乡村葬俗中的音乐话题，均以现有的葬俗实况为据。

一、乡村葬礼中的两种场面

翻阅儒家典籍中有关葬礼的繁文缛节，自然会把葬仪理解为一套祭祀祖先的程序，但分析明清志书中记述的葬礼程序并实地考察民间的葬礼，就会发现，民间实有的葬礼程序，已随时代变迁，赋予新的内涵。按其指向，可分为三类不同程序：一是为追悼故人相关的一系列程序，即传统经典规定的程序，如初终、小殓、饭含、开光明、殓裹、大殓、起棺、摔盆、路祭、点主、出殡等；二是佛道教科仪，如念倒头经、报庙敬

神、净宅袪晦、水陆道场、度金银桥；二是附属在丧葬仪式中用于维系宗族关系的一系列程序：摆祭赠礼、集聚会餐、举乐演戏。

再简单一步，丧仪程序，可归纳为两类性质不同的场面。一是与死者相关的，二是与活人相关的。相应的艺术活动，缘此而生。换句老百姓的话说："一是给死人听的，二是为活人听的。"问题缘此而来：何以在名义上为故去的祖先而设的仪式程序中，要演化出占整个时量相当比例的、与活人相关的程序来？若说僧道唪经举乐、科仪舞蹈还与死者相关，那么搭台唱戏、吹打杂耍，则纯粹是为活人而设的项目，丧家有什么义务给"活着的人"提供这类艺术服务？

为此，就要先从民间葬礼的一些场面与"礼单"说起。

（一）红白理事会　京畿百姓，把父母的葬礼称为"当大事"（此说出自《孟子》："养生不足以当大事，惟送死可以当大事。"），主持组织称为"红白理事会"，这类专门负责承办红白事的民间组织，相延已久。

> 《顺义县志》：送丧有拟司会，以其法度整肃，拟于官司也。乡人或二、三十人，多寡不等，各为一朋。每朋推年尊者三人为长，次又推一人为主事者司出纳，众咸听约束。一会各出银钱，主事者收掌，遇各人及亲识有丧，则约齐于晡时往吊，量出会钱，以为奠赙之。

> 《高邑县志》：各村多有红白会。一家有吉凶等事，则在会各家或资以钱财，或助以食品，既可以联情感，又可以济急需。此外，乡邻戚族相与执仪仗，充佣作，或夙夜

趋之，或匍匐救之，此犹是睦姻任恤之风也。②

红白理事会，是旨在减缓丧家“当大事”时所承受的精神压力与社会监督压力的机制。仪式是套复杂繁多、需有长期经验的老人组成专业性管理机构才应付来的程序。诸如选择墓地、搭棚方向、摆祭位置等技术细节与礼数，决非每个家庭所能知晓，失误会被认为是“失礼”。理事会大都由老人们担任，他们经多见广，熟悉各项细节，因而虑事周详，精打细算。更重要的是，在处理经济往来的品格上，绝无肥私之嫌。他们把必须作的事项，承担下来，从头至尾，指点丧家。这就是社区何以产生并沿袭着这类并非临时性组织的原因。

丧家专辟一室，供理事们坐阵一方，执行点钱清物的事务。“总理”统管全部事务，他常坐阵此处，监督被称作“账房”与“库房”的人，负责把宾客姓名、赠款钱数、赠物品目，用毛笔登记在白纸订成的本子上，这称为“礼单”。丧葬礼单，定要白纸装订，婚事礼单，则用红纸装订。所有赠品，装入纸箱，每晚加贴封条，次日揭封，以免私拿。所有钱物，都在老人的共同督办下收藏，程序透明，处置安全。另外，支出钱物，如烟酒香蜡之类，也到此屋领取。已购买停当的物品，均需在总理监督下，登记领取。

我于1995年1月21至22日，参加过雄县葛各庄乡葛各庄刘小铁、刘中良的母亲刘淑芳的丧礼，下文以此为例。现把该村“红白理事会”介绍如次：

“总理”（也称“主管”）：统管全部事务。葛各庄的“总理”是张文瀚先生（1931年左右出生）。

“外总理”：帮助总理协调具体事宜。

“司仪”（也称“执事”）：负责各项仪式中指导主家人如何按礼规行事。

“账房”：负责登记“礼单”，此人一般是村中毛笔书法较好者。

“库房”：负责把宾客赠物，点数装箱。仪式所用物品，也从他处领取。

“采买”：负责采购各种物品，主要是会餐食品。他与丧家的“当家子”及总理、主厨，根据经济条件与来客人数，商量采购的数量与品类。

“打更”：负责晚上看管物品。张文瀚解释到：每家都难免有个把仇人，害怕点火，所以需有专人看着。

“内案”（也称“红案”）：做菜主厨。负责杀猪、备菜、烹调。现也购买一些肉制熟食。

“白案”（也称“内灶”）：负责馒头房。他应在葬礼开始之际蒸好几笼馒头，用大箩乘着，以备不时有人吃饭。

“托盘手”：负责会餐时上菜。

“茶锅”：负责烧水沏茶及洗刷锅碗瓢勺。

“杂项”：负责茶水锅柴之类的杂事。

这些分工精细、各有专名、各司其职的人员，已十分制度化、专业化。他们不收报酬，但丧礼数日，管饭管烟，最后，把亲朋赠礼，分发大家，算作酬劳。张文瀚说：“这帮人有经验，一‘上班’都来，帮忙把事办了。”

张文瀚年近70岁，所以担任“总理”，因他孑然一身，有时间为乡亲们“忙活”。夫人不甘在此受穷，早年随母去新疆讨生活，再未返乡。他（兄弟四人）寄住在开着一爿杂货店的大哥家。日间在铺面营业，晚间歇息于铺面内很小的耳房中，

几乎再无身外之物。虽经历坎坷，却性格开朗，深受村民信赖。

（二）“礼单”与葬礼开支 京畿农户，家家存有红白二事的礼单。原因十分简单，自家的婚葬二礼，亲朋好友，邻里乡众，慷慨解囊。别人举办相同典礼时，也需拿出同样财物，还礼答谢。礼单可以观察每一家庭“当大事”所获馈赠的具体数字。现以刘家为例，分析类目。

表 6-1：雄县葛各庄乡葛各庄刘小铁家的礼单

当大事	史 大韩道史王 各 步庄务各村 庄 村　　　庄 高 王陈高胡李 新 爱　金松银 奇 民雷尧年增 大　花挽挽 祭　圈帐帐 一　果50 桌　祭尺 壹　伍伍贰贰 佰 拾拾拾拾拾 元 元元元元元 240	龙胡 湾庄 郭 范张杨 范 郭郭 范 吴 郭王赵 栋 方继俊 四 艾二 来 赶 双来彦 臣 生先华 虎 峰强 春 良 月林峰 挽 四　“挽帐五十尺”　挽帐 帐 十　“花　圈”　15尺 　尺　　　果果 公　　　公　祭祭 礼　　　礼 肆　　　捌　叁叁 拾　　　拾　拾拾 元　　　元　元元 180

邢 郭韩马　马县马 留 里庄务　务城务 　口　头　头　头 董 邓张张刘刘张范郭郭田田 小 各小宝辛国贺会建建双双 苓 生新元祥安君来民强午平 挽 帐36尺花　圈果“果二” 花　　圈果　祭二 果　　祭 　　　折　　　折折折折折 　　　礼　　　礼礼礼礼礼 贰 贰贰叁叁叁叁伍叁叁叁叁 拾 拾拾拾拾拾拾拾拾拾拾拾 元 元元元元元元元元元元元 350	田 杨 王范范杨 张 杨王徐 徐 范 恩　 国洁德基 继 涣铁洪 洪 良 庆 淳 瑞清根祥 先 乐修义 斌 子 “挽　帐十五尺”　　“果 　　公　　　　折 折 折 　　礼　　　　礼 礼 礼 　　柒　　　　叁 叁 叁 　　拾　　　　拾 拾 拾 　　元　　　　元 元 元 160

县龙
城湾

范弓工杨 郭张刘张田陈范 张田高刘田
二书书辛 永继小大宝东铁 伟洪
良学贵圆 成先辉庆印华建 国果威刚亮

二" "果二" 花圈果 "果
挽 帐 挽帐二 挽帐
60 尺 30尺 公
礼
折 公 折折 贰
礼 礼 礼礼 佰
肆 伍 叁叁叁 贰
拾 拾 拾拾拾 拾
元 元 元元元 元
400

"新镇"

刘刘杨 孙 高孙郭郭郭窦 刘 王 张 周郭 郭
明彦江 占 二立书伯伯友 顺 志 海梦 梦
郎海浩 峰 峰海民然华强 琪 德 新 清成 企

二" 果果 果 "挽帐"
30 尺 二二 二 38 尺 "果
果果 果 果
祭祭 祭 祭

壹伍 贰 伍 伍 伍 伍壹 折
佰拾 拾 拾 拾 拾 拾佰 礼
元元 元 元 元 元 元元 叁
500 拾
元

大马道 道
步务务 务
村头

郭 郭刘刘刘刘气职刘刘郭高王
玉 梦剑志泽阴球工金香根润彦
华 仓英英英柏厂马华池祥兑君
山景
东发
果
二" 果二 果 花祭果 果
二 圈挽祭 祭
帐

折 公 折折 折
礼 礼 礼礼 礼
叁 叁 贰 贰 贰捌壹伍叁
拾 拾 拾 拾 拾拾佰拾拾
元 元 元 元 元元元元元
380

道 黄洪
务 庄盛

徐 范 刘 何刘 张 杨张刘刘刘孙
玉 强 春 金平 宏 俊满小汉敏贺
楼 子 林 椅均 典 芳屯壮秋芳新

"挽 帐 "挽帐40尺
24 尺"
公 折折
礼 礼礼
贰 贰 贰 贰 肆 贰贰伍叁
拾 拾 拾 拾 拾 拾拾拾拾
元 元 元 元 元 元元元元
240

史　大东张韩大
各　龙河岗庄步
庄　华　　　村

范王高王郭刘闫陈王王范杨
桂亚新秀永志增法爱爱春书
清国民增贵中祥悦君圈耕田

挽帐　　　　果祭
15尺
折折　　折
礼礼　　礼
叁叁贰叁贰肆贰贰叁叁贰拾
拾拾拾拾拾拾拾拾拾拾拾
元元元元元元元元元元元元
300

“道四”　史开道
　　　　庄口务

郭郭郭王张梁　梁梁梁李董刘
连俊重春秋马　黑白满德重
祥廷戴峰光群　子子子林月五

折折　折折折折折折
礼礼　礼礼礼礼礼礼
贰贰贰贰壹叁　叁叁叁叁叁叁
拾拾拾拾拾拾　拾拾拾拾拾拾
元元元元元元　元元元元元元
300

大高　　　　　　　道
步村　　　　　　　务
村

王郭郭郭郭郭范范范张高李
猛金金　　佩会宝立庆金香
生祥池强力成来华言亢掌君

折　　　　　　　　折
礼　　　　　　　　礼
叁贰贰贰贰贰叁叁叁拾肆贰
拾拾拾拾拾拾拾拾拾　拾拾
元元元元元元元元元元元元
290

张张张张张张刘郭许郭王王
志志志　志志景重俊德彦传
光辉普欢强勇申海峰江彬春

折　　　礼折
　共　　　礼
　壹　　　叁贰贰贰拾拾
　佰　　　拾拾拾拾
　捌　　　元元元元元元
　拾
　元
290

李张齐王何杨杨杨陈杨杨郭
根文德金友秋铁宝茂茂茂九
林生会芳荣祥路豆林池堂思

　　　　　　　　　　　折
　　　　　　　　　　　礼
　　　　　　　　　　　伍
拾拾拾拾拾拾拾拾拾拾拾拾
元元元元元元元元元元元元
160

高范范白郭范范范郭郭郭郭
振国朝建东致致致立德德德
林民兴秋强升道书山润顺山

　公
　礼
　壹　　　　　贰贰贰贰
拾拾佰拾拾拾拾拾拾拾拾拾
元元元元元元元元元元元元
210　应250

郭何何范刘杨王肖郭王杨常 德伯金国恩书克振德春俊克 亮言榜光堂乐军华旺然廷军 贰贰贰　　　　　贰 拾拾拾拾拾拾拾拾拾拾拾拾 元元元元元元元元元元元元 160	范郭郭王唐肖陈齐郭张王何 宝小连景继振忠德天宏贺春 余波弟春光录良安榜星良来 　　　　折 　　　　礼 伍贰贰贰柒 拾拾拾拾拾拾拾拾拾拾拾拾 元元元元元元元元元元元元 250

杨陈王郭范范王范何何郭张 老春书俊广德春玉书书玉庆 祥立奎德印新明根朋邦民元 　　　贰　　贰贰贰贰 拾拾拾拾拾拾拾拾拾拾拾拾 元元元元元元元元元元元元 4550、/	张王赵白杨杨何范刘张刘范 宏云候书宝老书内荫景以恩 波鹤峰贤棰根奇申桥元宽则 　叁　　　　　　贰 拾拾拾拾拾拾拾拾拾拾拾拾 元元元元元元元元元元元元

杨陈张张杨王张杨范杨张周 　春晓文老晓长哲虎晓文茂 洲科国长槐波元华子峰明林 　　　　贰 拾拾拾拾拾拾拾拾拾拾拾拾 元元元元元元元元元元元元	张张何范以上共收礼款肆仟捌佰玖拾元 秋文书根收事主款捌仟元 元华科套 　　　　共支出柒仟捌佰叁拾陆元柒角 　　　　除支净存伍仟零伍拾叁元叁角 拾拾拾拾 元元元元

礼单书写格式：最上方记录客人来自某县某村的地名。当地人熟悉周边的村名，常不写县名。如礼单中的“史各庄”，行政区划属文安县，与雄县葛各庄毗连，当地人也就不写县名。未写地名的，一般是本村人。

地名下写姓名，钱款数目用繁体字，以免帐目不清。钱数与姓名上下对齐。如是数人共同赠送钱物，就在几人名下取中，写“公礼”。

礼品包括相当数量的实物，如“大祭一桌、果祭、挽帐、花圈”等。大祭一桌，指包括各类祭品的“案祭”，这是血缘

最近的亲戚置办的厚礼。"果祭"指包括时鲜水果、各类点心的一份实物。"挽帐"要记录白布尺数。果祭、挽帐、花圈，一般折算为钱款数，所以礼单中写为"折礼"××元。

刘小铁解释：一般"乡亲礼"10元，"亲戚礼"30元以上。即按当今经济条件与相应的礼数，这个数目，面子上才算讲得过去。这类约定俗成，每每随着消费水准的变化而提高或降低。问及有无存留早期礼单时，张文瀚答：时间一长，礼单多不保留。原因是如按当年钱数，过上几年，就"难作数了"。

礼单每页下角，用阿拉伯数字，记写此页钱款总数。最后，用繁体字总计钱数。上列："以上共收礼款肆仟捌佰玖拾元，收事主款捌仟元。共支出柒仟捌佰叁拾陆元柒角，除支净存伍仟零伍拾叁元叁角。"意为：刘家接受亲朋"礼款"4,890元，自家（事主）交予"红白理事会"的钱款8,000元，共计12,890元。全部支出7,836.70元，存留5,053.30元。计算分毫不差，十分精确。"账房"认真，由此可见。

刘家兄弟为母亲葬礼的实际开销是7,836.70元，接受礼款4,890元，自己家的实际开销2,946.70元。村民们说，一般葬礼，大致收支平衡。有地位的家庭，多是收大于支，因而戏称：丧家讣告，不是"请柬"，是"请钱"。

毋需说，细察礼单与清点钱款，包含着精明的计算。结论自然是葬礼的投入与产出，以及获得的微小盈利。主家根据礼数的厚薄，推测来客情份的厚薄，断定着与之继续交往的深浅。③

雄县小步村乡西安各庄张德华的儿子于1996年去世发丧时的"礼单"，共用现款"贰仟壹佰捌拾元整"。刘家兄弟是为母发丧，张德华是"白发人送黑发人"，前者的仪式比后者为

重，前者花费也比后者多。葬礼按死者身份分类，父母、小孩、意外死亡，仪式的隆简有别，花费也奢简有别。我们参加过葛各庄另一中年妇女的葬礼，死者因家庭纠纷上吊溘死。这类葬礼，不事张扬，规模很小。既不愿外人参加，更不愿我们采访。

礼单不记具体的支出项目与钱数，难窥各项具体开支。据闻，家境一般的普通农户，开销约在万元左右。如刘家，做一套“纸活”（纸马、纸车、纸人、纸房、花圈等）伍百元，灵棚“牌坊”前所摆一对“纸狮”，因工艺讲究，又需伍百元。给红白理事会及参予帮忙的人（挖墓、抬重、扎棚、做饭、司仪、制衣），每人五条烟或几十元钱（掘墓人）。一般木料的棺材，需要上千元。最大开支是会餐用品。另外，租借牌坊棚席、用餐盘碗、购买白布、烟酒祭品，都需开销。

礼俗中的相互捐赠，沿续着历史上经济互助的“接济”形式，由于小农经济结构尚未改变，也就并未随公有制的建立而消失。遇事接济，仍然需要。葬礼花费，约近万元，对普通农家，决非小数。一时拿不出来，就需通过借贷方式以解燃眉之急。但借的钱，总要还！如何可以借而不还呢？

于是乎，古老的结社互惠，就以“凑份子”的形式，发生于社区的葬俗交往中。这是一个良性循环体制。甲家“当大事”，乙、丙、丁家慷慨相助。乙家“当大事”，甲、丙、丁家解囊相济。如此家家互济，循环往复。村民们之所以愿意从不多的储蓄中拿出钱来帮助别人，是因为知道：今天帮助了乡邻，有一天也会得到同等回报。如此这般，就有了一笔源自各家的流动资金，循环周转于各家之间。这笔钱，一解丧家手头拮据之危难，二结社区各家交往之纽带，既使丧家免于负债之

累，又能假百家之资，把葬礼办得体面风光。如果人缘好，葬礼所得赠款，大致可与花费持平，或略有余额。这类形成于特定历史时期的“陋俗”，植根于贫困的经济环境，一定程度上反映着地区经济的实际状况，一段时间中，仍有存在的合理性。

社区秩序需要文化约定和维持这一约定的外化形式，但作为执行乡约的一分子，一个家庭的力量远不足以支付仪式所需的经济花费，力不从心，就必然出现以群体力量维持习俗的接济方式。约定一旦出现，便以习俗的力量，代代维持，并形成约束力，强迫在社区空间中不愿丢面子的后人，延续下去。

礼单上排列着众多的族亲乡邻，它带给一个家庭以安慰和自信，并传达着这样的信息：一个生活在由亲族构成的社区家庭，不需感到孤单，乡亲们在你遇到困难时，将给予非常实际的支持，让你感到亲族团结的实惠与家族力量的强大。它也同时传达出：遵循乡约，必然受到亲族们的鼓励！

列出礼单，是希望借以观察乡村仪式中乡民参与的广泛性，社区内一个家庭“当大事”，会得到多少亲朋好友的关怀。进而解释，这个接受了社区乡众捐赠的家庭，必须履行义务，对关爱自己的乡亲提供某种形式回报的原因。这就是葬礼上请僧道、邀乐社、聘戏班，为生活在单调困苦乡村中的亲戚邻里，提供放松一下的艺术享受。

（三）丧礼场面与艺术班社的位置　丧葬仪式一般限定为两三天。张文瀚总结到：第一天“安灵”，第二天“送路”，第三天“开灵”。音乐会与吹打班参加的时间，在第二、三天。现把刘家葬礼的某些场面，记述如下。

院外开阔处，搭一大棚，称为“灵棚”。“灵棚”于第一天

搭建就绪，用木桩或竹杆支撑，外裹帆布苇席。门贴挽帐、挽联。棚内面积约计三、四十平米，棺柩置中，上悬遗像。现多数家庭于下葬前火化遗体，把骨灰盒放置棺中，以作祭奠。刘家做法，也是如此，棺柩中仅是骨灰盒。棺前置案，陈设祭仪。这些设灵位、搭孝堂、挂挽联、悬遗像的事务，均由红白理事会承办。

葛各庄村民最自豪的设施，是一高约三米、宽约四米的木制“牌坊”。老人称“帘子”或“坊子”。牌坊的横梁与竖杆，漆以红黄两色，用透雕法刻出翻卷的云纹与飞腾的龙首龙身。空白平面处，绘有戏曲故事图像。牌坊嵌有数十面杯口大小的镜面，光影折射，闪烁眯睛。格调虽属民间工艺，但做工如此讲究，难得一见。老人们介绍：“帘子”由安新县鄚州庙和尚制做，已有百年历史。“文革”时被原理事会管事人，封堵墙体中，得以保存。原有更大一座“坊子”，烧毁于文革。“灵棚”与“牌坊”都是红白理事会的财产，出租各家，获取微利。许多村落中的灵棚，则属于音乐会所有，如高家庄音乐会，连同碗筷，出租丧家，以获微利。

这种“帘子”在《阳原县志》中见有记载：

> 本县丧礼最重。父母之丧，灵前皆悬横额“当大事”，所以示其正也……灵前院中架白布棚，棚前牌楼三楹，大门左右亦各有牌楼一。④

牌坊摆置在灵棚前。经它一衬，顿光蓬荜，判若二境，足见必要的装饰生成的效果。音乐会安置在牌坊右侧专门搭建的小棚里，中置乐案，上摆香烟、茶具，会员围案而坐，操管奏乐。

第一天“倒头、安灵”程序中，多有晚间于死者房中举行的净宅仪式。特别使用那些声响宏阔的响器，用以祛邪。但葛各庄音乐会已不举行这类仪式。向阳街音乐会主持的净宅仪式，傍晚至午夜，在死者宅前演奏四小时。按规矩，人死当天，需立刻到五道庙“报庙”。因庙不存，也已省略。

第二天“送路”程序：村头路口中央，面南摆设祭桌。家人抬铺白布的椅子，意是抬着故人。音乐会率领众人出家，缓步行至村口，习惯地闪让大道，移到路旁高坡上演奏。椅子抬到桌前，亲戚轮流烧香祭酒，称“三奠酒”。每人点三炷香，洒三碗酒（现以水代）。孝男长女，在椅前磕头。数目据死者年纪，一年一磕，称“岁头”。如死者 60 岁，要磕 60 个头。每一磕，“执事”在铜盆里烧纸一张。顺序是先男后女。整个过程，乐声回荡。

最后把纸扎马、车、房，童男、童女，点燃焚烧。中午时，理事会老人在孩子中散发纸条，上写“车、马、人”。得到者要抬纸件，称“发纸事”或“对事马”。小孩争抢纸条，因可得一元赏钱。

磕头完毕，孩子们把纸件放置大路中央，从烧香火盆中引一炷香，逐个点燃。最后焚烧纸马，意味先人驭马乘车而去。此时此刻，孝眷逾百，缟衣素绖，面火而跪，伏地哀泣，景象庄严。

第三天“开灵发丧”。上午称“摆祭”或“吊祭”。凭吊的亲族邻里，到灵棚外桌子前，领取一份祭品。此处有人记写来宾姓名，并把专人摆好的点心果盘，递给来客。来客需给摆盘人 2 元钱，也有 10 元者。托祭盘入灵棚，亲自摆置祭案，以示祭奠。因祭品很多，来客或一时不知摆放何处，司仪便帮他

择位。然后，来客向灵棺磕头或鞠躬。这时，灵棚中分男女伏跪两侧、披麻戴孝的家眷，在司仪号令下，给来客磕头答礼。祭品很快堆满祭案，两位老年妇女“执事”，不时把其收进布制口袋里。摆祭结束后，祭品将分成若干小袋，分发帮忙者，算作回报。

摆祭是非常漫长、不断重覆的过程。远亲近邻，六亲九眷，先来后到，漫延拖时。整个摆祭程序，音乐会保持演奏。摆祭后是一餐丰盛的宴席。规模巨大，参者逾百。院子一角，垒好临时灶台。主厨们一直在那里忙碌。用餐时音乐会停止演奏，与大家一起用餐。

因刘家没有花钱聘请吹打班与戏班，无以观察两种艺术班社同时参加葬礼的分工。北高洛乐社的会员说：如果丧家请三种乐社（音乐会、南乐会、吹打班），“蓝旗会”（该村音乐会别称）位置在正，南乐会（该村南乐会，从音乐会分出一批人改立）位置在侧，吹鼓手在门口。可见乐班位置，一定不移。现把易县马头村一家同时聘请音乐会与吹打班的葬礼场面，介绍如下。

马头村葬礼中，音乐会被安排在主家座北面南的正庭的东耳房内，吹打班则在大门西侧临时搭起的帐篷内。面南正厅，摆放死者灵位，音乐会处于隔壁侧房，功用十分显著。院中一个帐篷，放置祭案，上摆一只猪头、点心、水果等供品。亲朋邻里先到屋内灵位前祭奠，仪式完成后，大多到音乐会所在房间听一会，因室内狭小，便退出室外。院中用蓬布临时搭起数顶帐篷，为晚宴摆置下十几张大圆桌，一百多位吊唁者，各自寻一位置落座。这时吹打班（唢呐 1、笙 2、鼓板 1、小镲子 1、京胡 1、二胡 1，二位女演员，一位男演员）在院中大吹大唱

流行歌曲《黄土高坡》《纤夫的爱》和河北梆子《沙家浜》。大多数观众自然地聚集在吹打班周围。席棚里安置了扩音器，喇叭挂在电线杆上，整个院子缭绕着热闹的音响。所以走出屋外，就基本上听不见音乐会的演奏。菜肴丰盛的晚宴开始时，音乐会停止演奏，在演奏的房间中进餐。吹打班则伴宴奏乐。此时，所有吊唁者汇集庭院，吹打班异常卖力。新腔迭变，花样翻新。待客人用完晚餐，全体族众，前往五道庙“报庙”，音乐会率领队伍鱼贯而出。此时，吹打班休息进餐。

可以看出，葬礼中的艺术行为，因其使用时段、使用场合的不同，被分作两种类型。吊唁仪式的漫长过程，音乐会与吹打班同时演奏，一在屋内，一在院中。屋里进行着祭奠仪式，院中聚集着已经完成了严肃祭奠需要轻松一下的亲朋乡邻。当吊唁摆祭、亲邻相聚同时并行时，与两种仪式相互吻合的两类乐班的艺术行为，也雅俗并辔，齐头并进。

两类乐班时而同时演奏，时而各司其职的现象，引起我的关注，往往被忽视的就在于此：何时音乐会演奏，何时吹打班演奏？何时两种乐社可以同时演奏？何以会产生这种区别以及这一区别意味着什么？这实际上是识别不同类别的民间乐社在乡村礼俗中扮演不同角色的重要标志，也是认识民间丧葬仪式音乐功能的关键所在。

二、丧葬仪式的两种场面与丧葬音乐的两类风格

当人们用神圣与凡俗两种不同感知现实的方式划分事务时，也就把现实事务建立在这样的知识分类的谱系上。两类艺

术组织的分类和在仪式中发挥的功能，盖源于此。可以说，葬礼中的两类音乐班社，实际上以艺术的方式，表达了仪式的两种功能。

（一）音乐会与吹打班各司其仪 第一类：为祖先超度亡灵的音乐。运用于这些仪式程序中的音乐，风格庄严肃穆。曲目选配上，定要使用寺院道宇中用于宣经布道的古老套曲。管子的悲凉音色与笙的朴淡素静，恰与仪式气氛相宜。这类仪式不许吹打班参与，或者说，在传统观念中，容不得世俗的音调灌入羽化仙乡、万事归空的老人们的耳鼓。

向阳街音乐会主持的“净宅”法事，北辛庄、南常道音乐会为丧家作“游街”仪式，均不许吹打班参与。这些仪式严格地保持其应有的纯净。

音乐会在葬仪中演奏频率最高的《普庵咒》《泣颜回》两套大曲，风格古雅肃穆，恬淡静虚。葛各庄乐社演奏最好的大曲是《挑袍》，所以常在葬礼中演奏。此曲风格，与上两首大曲相似，适于举哀致孝。葛各庄乐社演奏技术上得心应手，合作上默契，或者说最拿手的大曲《挑袍》，并非例外，可以从中观察到，丧葬中演奏什么曲目，具有一定程度的随意性。但有一点决不破例：定是传统套曲。与其说曲目风格的典雅庄重决定其用于葬礼仪式，不如说曲目的古老来源隶定了与古老仪俗的契合。

第二类：为族人和睦聚会而设的音乐。聚众会餐，是村民对葬礼中最看重的项目。此时此景中的音乐，完全是为活人们享受人间亲情铺就背景气氛的。曲调祥和，情调温馨，情绪欢快，喜俗热闹。音乐会的古老大曲，显然不合这种格调。最好的音乐，莫过于吹打班演奏的流行曲调，而唢呐的奔放品性，

应用于此，也是再合时宜不过了。

祭奠与聚会，齐头并进，也就出现了第三类情况：交织着神圣与世俗的程序时段，此时的音乐，就应该具备着世俗与神圣两类品次的双重性质。一方面，先来后到、络绎不绝的亲朋乡邻，在灵棚里进行着祭奠的庄严仪式。一方面，完成祭奠的亲朋乡邻，退出灵棚，汇聚交谈。也就是丧葬的正规仪式与借着丧葬仪式团结族众、密切乡里的世俗事务，分割空间，并行不悖的时段。最好就是一个丧葬仪式中具有分别为这两类不同性质的事务，各司其务的艺术班社。而音乐会与吹打班，各立一棚，各行其事的场面，也就缘此而生。如果丧家有条件再请一个戏班，那无疑就是锦上添花了！

我们常在民间丧礼中看到音乐会与吹打班同时演奏、并行不悖的场面，看到那种气氛庄严与格调诙谐的艺术表演集于同一时空中的奇特结合。按照西方观念而大感不解或无法解释的景观，正是由这一世俗与神圣，交织交错、各占一端的仪式过程所决定，它铸就了乡村葬礼的场面：悲喜交加，哀欢同存。决不要把哀伤风格的乐曲，作为葬仪音乐的全部，把葬礼构想为庄严肃穆、气氛凝重，其间，乐声低回，如泣如诉的场面。这是用现代城里人的知识储备去解释社区仪式，将农民生活虚假浪漫，或者说是西化了的情调。如同那些把农村生活田园化了的绘画一样，它不是把农民实际的礼俗仪式作为研究对象的科学态度。这些繁琐的仪式，决非无功利的去摆摆样子、制造一点沉痛气氛而已，而是为十分功利的礼尚往来提供一个适宜的场所，是按照现代观念不合常理、而按照社区精神极其自然的民间交往方式。

费孝通与王崧宁都谈到：世界上许多国家都一度存在过比

现在更为复杂的家族模式并相应形成了复杂的家族制度，但大部分西方国家的古老家族，都随着现代经济的发展解体与没落了，没有哪一个国家还像中国乡村这样保持着如此庞大的亲系网络与如此顽固的家族制度。[5]这些具有多得难以详记与辨认的不同亲戚称呼，并非只是叫叫而已，每一个被亲缘关系连在一起的成员，都必须在家族“当大事”时，尽到自己的责任与义务。如遇丧葬，大部分居住同村与部分外嫁和散居他乡的亲戚，需按家规乡约，来此致意。因此，葬礼的祭奠程序，延续得十分漫长。这与日趋松散的西方家族与日趋时短的西方葬礼不同。所以，在中国乡村葬礼，就要比西方葬礼具有更加漫长、分属于不同性质的艺术表演程序，即分立并行的、为故人与亲人同时准备的仪式音乐。

一边是，哀凄布容满面，悲泪承睫不止；一边是，喜气溢面挂容，笑意盈于双颊。悲喜两象，杂陈一处。

处于内庭的音乐会，面对前一场景，他们的乐曲，诉其哀，吐其泣。处于外院的吹打班，则面对着后一景观。其功能，就在于召唤更多的人前往丧家祭奠，来人越多，丧家脸面上就越光彩。乐队的声响越宏阔，音调越热闹，吸引的人越多，主家心里就得到最大满足。如果说丧家对此时此景中的吹打班有什么要求的话，那就是这种音乐与表演，最好能热闹到足以唤来天下人的侧目，引来天下人的关注极至前来参与。丧家请来吹吹打打、时兼杂耍的吹鼓手与戏班，就是要在平时不露脸的单调生活中，风光一次，吸引社区中所有的人围集到自家庭院或大门口，最好毂击肩摩，人声鼎沸。哪怕大部分人是来看热闹，并非怀蓄哀情，前来吊唁。但这万头攒动，观者如堵的场景，正表明了自家人缘得众，兴旺发达。祭品供物，漫

桌盈案；挽联白帐，掩挂叠悬；花圈纸扎，多多益善。此物此景，正昭示着主家所受尊敬的程度。

我们在徐水县南张丰乡东张丰村采访时，遇到一家同时聘请戏班与南乐会的葬礼，戏班的位置颇能说明主家意愿。丧家住宅地处村内沿街一侧，南乐会围门演奏，戏班则被安置在离丧家有500米远的进村大路口。这里地域宽阔，店铺毗连，是村中最热闹之地。所以，聚集在演唱河北梆子的戏班周围的村民，比丧家门口的还要多。主家的意愿是明显的，哪里人多，就在哪里搭台唱戏，哪怕离自己的家门口远一点也不在乎，只要能吸引更多的人，提高自己家的声望，就是目的。

作为葬礼的仪仗主体和象征门面的主要体现者，乐班多寡，自然成为斗富的标尺之一。主家广聘乐班，不但表示比之他人具有更突出的社会地位，而且比它人拥有更多的财富且注意保持传统的礼数与至孝形象。此风此习，至今相延。所以，有钱人家，除聘请音乐会，还要雇用吹打班和戏班，借以提醒乡邻，自己家“当大事”，花得起钱。当然，这也是各类班社，竞技比赛“打擂台”的场合。丧家对此，乐不可支！

亲戚们完成吊唁程序后，退出灵棚，会聚交谈，这一程序是分住于七里八乡亲戚朋友络绎不绝而来的最长时段。当亲属们完成应有的礼数，尽完家族成员的一份义务与礼情，也就闲着无事可做。他们擦干眼泪，便立刻投入到世俗的欢聚中。难得一聚的亲友们一起交谈，也就是惟一可做的事。此时有戏，便观戏听曲，聊天解闷。所以丧礼中备有戏剧是件多么令人高兴也恰如其时的馈赠。戏班搭台唱戏，确实具有既活跃气氛，又打发时间以解众人闲散的作用，也是在大家恰有空闲、囿于礼节不能远离的时段中享受艺术的大好时光。当然，闲寂的等

待，并非空等，因为等待之后的酬谢，将是一桌丰赡的宴席。

（二）吹打班的曲目分别 在吹打班参与的葬礼中，也发现把仪式程序分为不同时段、分别处理的相似规律。吹打班在葬礼的不同程序中，演奏曲目，迥然有别。亲戚们的吊唁过程，可以随便演奏任何曲目。但在仪式最重要的几项程序中，如敛裹、起棺，出门“拉丧”，则一定演奏传统曲目。

吹打班会员大都一专多能，时时相互替代，劳逸结合。虽然每人都可演奏各类乐器，但总有侧重，其中一人，必定是班中的主奏乐器——唢呐——吹得最好的。在演奏者的交解替换中，也反映着对仪式不同程序缓急侧重的重视程度。漫长而松散的吊唁过程，演奏唢呐最好的老人，一直在一边敲锣，作些较轻松的事，养精蓄锐。此时是主家对演奏什么曲目不在乎的时段，所以也是锻炼新手的最好时段，而接受新生事务较快的年轻乐手，又恰是对当下流行歌曲最熟悉的人。当那些重要项目开始时，演奏唢呐最好的、也就是对传统曲目掌握的最得心应手、“老味道”最浓的老乐师，披挂上马。班中人晓得，这时是主家对曲目要求最严、是主家之所以花钱雇他们来的重要时刻，必须全力以赴，认真对待。此时的曲目，再也没有情绪轻松的戏曲唱腔、民间小调、流行歌曲，一定是当地人认同的、在葬礼中吹给故去老人听的、为庄严肃穆的仪式程序铺垫背景的传统曲目。从乐手的交替过程，反映出民间乐师们对仪式不同程序区别对待的心态，也反映出丧家或社区居民对丧葬音乐风格的不同取舍。

音乐种类与仪式程序紧密相关，音乐功能也与仪式项目紧密相连。人们对待这些曲目有着完全不同的态度，对于它们应该出现在哪些时段，也有不同的认同。因此，音乐也具备着识

别仪式进行到何一程序的信号作用。在音响弥漫的空间内，它传播着一种信号，提醒了解这一信号的人们，以相应的态度对待。

各地音乐班社在葬礼中使用的曲目，可以看到仪式程序中两类不同功能的区分。音乐会演奏的《普庵咒》，陕西榆林吹打班演奏的《大排队》，鲁西南吹打班演奏的各调《开门》与《梆台》，都属此类。用于严肃场面的曲目，约定俗成，久不改移。亲朋相聚程序中的曲目，极其自由，可择可选，时令小曲、流行歌曲、戏曲唱腔，无所不可。甚至曲目越新奇，越夺耳，越受鼓励，这是为活人放松开心的音乐，与死者无关。

当敛裹、起棺之际，将是死者的亲属们眼看亲人永远离开家门的时候，他们大都会于此时，放声大哭一场。个个哀容难禁，凝泪满眶，令观者恻然。这时的音乐如果不能烘托这种气氛，不能代族众们长歌当哭，把真心的悲凉传达给那已经听不到凡界俗语却通晓仙乡秘言——音乐——的老人，仪式中的艺术也就失去了它长存的价值，而音乐那无以类比的情感涵量，则于此景此时，最充分、最尽兴地发挥出来。音乐的如泣如诉、如怨如慕，恰恰展示出族众们难以用凡界俗语表达的哀伤情感。此时此刻，才能理解人们何以在无法表达极度的情感时，诉诸于延长着情感的音乐……

三、集众聚餐的社区意义与音乐曲目的风格取向

从葛各庄与马头村的丧仪中不难体察，整个过程占时最长的主体部分，是亲族间的交往和邻里间的交流。亲族间的捐赠，漫长的“摆祭”，聚族共赴的会餐，都突出体现着血缘关

系与地缘关系相亲互敬的社区精神。

韦伯（Max Weber）在《儒教与道教》一书中，“把祖先崇拜视为汉族自古以来惟一的民俗宗教，视为由作为祭司的家长来管理的氏族之团结和维持存续的基础。就是说，在他看来，祖先崇拜乃独立于国家的干涉之外，它支配着民间的社会组织（氏族），或者服务于集团的统合。”⑥可以说：利用祭奠祖先的典礼，“服务于集团的统合”，才是丧葬仪式的主旨和目地。

（一）乡村习俗中的集众聚餐　宗族会餐原是在祭祖仪式中的一项常设程序。“古者合族而祭，事已必有燕焉。”⑦遂安和新地两地的詹氏宗族，“恐两原子弟世远日疏，乃立二老祠，每岁季春，悉合其少长奉祀。理已相与饮酒，序亲爱以无忘厥初，雍雍然也。”⑧福建福州地区“州人寒食春祀，必拜坟下。富室大姓有赡茔田屋，祭毕合族，多至数百人，少数十人，因是燕集，序列款服，尊祖睦族之道也。”⑨“每岁一人以其租具清明祭祀，祭之日……富不敢奢，贫不敢陋……阖族聚会欢谐，自以为至乐。”⑩至今，福建、广东、台湾与香港地区的许多宗族聚集社区，依然保持着聚族共餐的习俗。

聚一族于一村的情状，在北方已不多见。但宗族淡化，并不等于与此相关的观念荡然无存。如同从今日婚俗中的梳头仪式，可以发现原有独立成项的“成人礼”（男“冠礼”、女“及笄”）习俗一样，从当今葬仪中，亦可辨认到原来独自成礼的、举行于清明祖茔和宗族祠堂中的祭祖习俗。虽历经变迁，但维系社区生活的精神主旨——以祖先的名义，聚合族众，团结乡邻，却一脉相承，通通被浓缩在现今的葬仪之中。

历史演化过程中，因为某些礼俗具有相当程度的相似性，也就可以相互兼容。一类礼俗的主体与另一类相似风俗融为一

体，而使原有独立举行的仪式渐至衰亡直至灭绝，这应是某些古老风俗向现代风俗转化的基本方式。因此，也就可以通过对现有仪式成分的解析，窥见原有仪式的某些功能。北方农村葬礼中的聚餐，相当程度地融汇了祭祖典礼中宗族会餐的功能，是传统大家族逐渐消亡的替代形式之一。由祭祖仪式中的宗族成员集聚，逐渐转移到丧葬仪式中的社区成员集聚，由原来团结族众、和睦宗亲的目的，转化为密切邻里、和睦乡族。所以原来在祭祖仪式中扮演戏剧、举乐呈欢的景象，也就被搬进了葬礼仪式中。这也就是乡村葬礼中两套艺术活动呈现出两种社会功能的现实景观。

两种艺术风格来源于两套仪式的嫁接，一是丧，一是祭。一是为刚刚故去的祖先行礼，二是为早已故去的列祖列宗行礼，其目的只有一个：以祖先的名义，为现实的、活着的族人的团结而行礼。于是就以这种构想，创造出一个仪式中的两个世界，且用两种艺术组织的两种艺术活动，服务于一个仪式，彰显两种功能。两种艺术活动塑造了仪式的两种风格，两种艺术活动解释了仪式的两种功能。两种功能相互支撑，相互推动运行。两种艺术风格相传交辉，相传呼应。当曾经发挥过各种功能的仪式项目，在历史的变迁中一一淡化消逝之时，在人生礼仪中无法再省略的葬礼仪式，就几乎囊括了所有时代、所有礼仪成分，独立支撑着这些礼仪的复杂功能，并使这些功能产生效用。

当然，聚众会餐，还有一个非常实际的目的：答谢亲朋好友。

既然有了一笔上文所述，记于礼单、来自同村各家各户的钱，帮了大忙，主家当然有责任要置陈酒炙，宴请乡邻！

（二）集众聚餐的社区功能　如此看来，如果追究一下聚族共餐风俗的来历并充分领会它在社区生活中的经济含义和在民间交往中的深层影响，可能就不仅把其看作是一种“饮食文化”的觥筹交错、品珍尝馐。集族而聚、集村而聚，无疑是亲戚乡邻间相述友情的最好场合，也是主家答谢亲族乡邻解其危难的最实惠的方式。作为社区成员，如果不想与乡里乡亲过不去，就需略备薄资，助人一臂之力，就需要把良好的意愿表现在主动参与乡间仪式的过程中。“一村之中，出入相友，守望相助，疾病相扶持，患难相救援。”⑪如果不去参加某家的葬礼，不在别人遇困之时“凑一份子”，解人之危，就是“不给面子”的行为，无疑被认为是因着两家的一时不和而不愿通过社区仪式主动调解的表示，无疑也就切断了与乡邻间共建和睦社区的纽带。热情参与村落中的相互“捧场”，当然会受到全村乡邻的鼓励。在祖先祭奠的名义下，星散分居的族人，有缘相聚的邻里，借此走动一下，相聚一庭，共进一餐，以叙手足，以叙人伦。或借酒力，或假说情，左邻右舍，以解往日不快，这正是儒家文化“其乐融融”、“其乐泄泄”的乡里和约与精神境界，也正是以宗法社会维护区域秩序、团结宗亲族人、凝聚社区成员的重要手段。

这期间，伴随的背景音乐，需要悲悲切切的调子吗？

民间的艺术表演，处于一种特殊的背景之中。在葬家的庭院中，不仅需要意识到：它是个正在举办丧葬典礼的场所，而且也是个亲族邻里相聚的筵席，也是个借着人生礼仪加强邻里关系、维护社区秩序、在相当程度上含有宗祠功能的聚议厅堂。这里回荡的乐章，不单是祭奠音乐，而且是宴享音乐，令乡邻们感到亲切温暖、不乏家庭气息的音乐。参加华筵的，是

在自己需要时，一同与之共赴艰难的亲族，是面临生存困境时助我一臂之力的乡邻。既然此处是会聚宗亲乡邻的场所，并不仅限于哀悼先辈，这一仪式中采用的乐章，也就完全没有必要塞满了悲切。甚至还必须提供亲切融洽的音调，才能回报乡邻们的捐赠。有钱人家聘请戏班搭台唱戏，也是觉得有责任给帮助过自己的人、给自己面子的人，提供热闹场合，让大家高兴一下。在这种戏曲与音乐中进行的，是些实实在在的社区生活的内容：亲宾过从，尊酒相劳，叙旧话别，经济互惠，展示着一幅大家庭和乐情怀的生活气息。这时的背景音乐，根本就不必表现什么拂之不去的沉重思绪。演奏曲目的旧时规定，根本就不重要了。

于是乎，没有多少传统包袱的吹打班，公然把世俗的欢颜带入葬礼。它可以演奏它高兴演奏的任何曲目。社区交往的温情色调，就这样被吹打班热热闹闹的俗腔俗调，展示烘托得一览无遗。中国的草根文化，就这样无遮无掩地宣布着自己的乐观！

因此说，丧葬音乐的风格取向，完全是由社区生活的特殊氛围决定的。这类意识，不但划定了民间乐社的艺术视野，铸定了他们处于仪式中的行为方式或者仪式细节的取舍和构建，还作为一种历史规范和集体意识，制约着一代一代乐师选择乐曲的风格取向。如果把民间乐社用于葬礼中重复率最高的曲目总结出来，就会发现，许多曲目的原本用途，与丧葬祭礼全无关系。因此说，民间丧葬音乐，不是现代意义上的、那种在西方的艺术发展史中已经脱离了它原本的生活空间、可供在任何情景下欣赏的艺术音乐，而是含有强烈的文化功能、甚至实用功能的音乐。离开了它所依附的仪式过程之中，便不能正确理

解。因此，对这类音乐的研究，也就不能只停留在风格形态分析的层面上。

四、仪式意义派生音乐意义

（一）葬礼仪式的原始理念 马林诺夫斯基（Malinowski）通过对美拉尼西亚人葬礼的观察发现到：一个人的死，对一个群体来说是种危机和打乱平衡的事件。因此，生存下来的人，就必须通过仪式重新调整，恢复平衡。于是，葬礼就不仅仅是为向死者致哀，而是提供了一种令人赞许的集体仪式，维持社会的内聚性、重新平衡社会机制、防止社会精神崩溃。⑫

涂尔干（Durkheim）在分析了澳洲部落的葬礼后也以同样的视角指出："某个人一死，他所属的家族群体就会发觉自身被削弱了；为了对此做出反应，整个群体便会集合起来。共同的不幸遭遇和即将来临的幸福一样，都能振奋集体情感，使人们团结起来。"⑬

集体葬礼"使所有个体团结起来，使他们彼此之间结成更密切的关系，共同结合在同样的精神状态之中，这样一来，就造成了一种感觉：他们获得了能够补偿原来的失落的安慰感。"⑭

运用人类学家开拓的观察视角，审视汉族人的葬礼仪式，也可以发现同样的心理理念的转换功能。葬礼不仅是一个哀悼故人的仪式，而且是在追穆祖先的基调上，生发出团结族众、和睦乡邻的精神。上百位家族、姻亲、乡邻参加的集体仪式，确实会使一个失去亲人的家庭，获得温暖和强大的体验。个体对命运恐惧的体验，个体对生命短暂的哀叹，转而被族亲的强

大、集体的团结而抗拒淡化。

(二)体验仪式 英国人类学家特纳(Victor Turner)在《仪式的过程》一书中解释,仪式是一个结构、反结构、结构的过程(structure - antistructure - structure)。在仪式过程中,因经济利益与社会地位被划分和区别对待的不同人群之间,暂时形成一种"特殊的关系",即在正常的理法社会秩序中牢固建立、不能调和也不准调和的结构层次和阶层划分,暂时被抹平,显示出反结构的主要特征(称为"communitas")。社会结构的特征是异质、不平等、世俗、复杂、等级分明,反结构的特征是同质、平等、信仰、简单、一视同仁。在特纳看来,仪式外的社会生活是无人性的,而人性只能在仪式中得以发现。[15]特纳的仪式理论启发我们观察葬礼仪式中的个人体验。

葬礼是一个家庭由正常的生活秩序,突发进入到非正常状态,再恢复到正常秩序的过程。处在仪式过程之中,人们内心的感情体验急遽转化,进入到一种特定的、在常规的生活秩序中难以体验的境界之中。经历期间的家人心理,隐含着对日常得不到的特殊待遇的某种渴望。在正常生活中,有着不同利益的家庭与家庭,个人与个人,社会阶层与社会阶层之间的隔阂与矛盾,暂时得到平衡与调节。通过仪式搭起的桥梁,沟通变得简单自然。不和可以化解,矛盾可以通融。人与人间的关系,发生了反常态的、平日间难得迁就忍让的调解。

作为一个生活在群体中的社会人,哪怕黎民百姓,都会注意自己的社会存在、社会地位、社会价值。一个家庭在社区中发挥的作用和应得的评价,一是别人没有适当的机会表达,二是别人也未必愿意充分地予以肯定。丧仪中,那种在生活中渴望得到的尊重,轻而易举地纷至沓来。平日间看到的那一张张

淡漠、甚至冷漠的脸，到了葬礼中，自然化成充满善意的面容，如同春节看到的总是一张相迎的笑脸一样。发丧之日，远亲近邻，涌入主家，深情地叮咛“节哀”。习惯于身体接触的妇女们，常常相拥一起，抱头大哭。这类行为带给被接触者以温暖的感情，尤其外嫁他乡趁此省亲的女眷们，与娘家人相会，更是相拥互诉。这类充满感情的举动与表示，都是日常生活中不能随意表达、因而平日间不易感受到的。他人不轻易给予的尊重，只有在遭遇事变，需要得到群体的帮助与同情，而传统社区又十分乐意提供帮助与同情的时候，丧家人才能感受得到。他成为这一特定时空中的中心，成为社区生活事件的中心，自然而然，也就成为社区中一时最受瞩目的人。普通人渴望的尊严、荣誉，瞬息而至。

默默居住在村落中的普通家庭，平日间不会受到他人的过多关注。只有老人去世时，才引来村人关注。所以老人一旦去世，家人立刻四处“报丧”。“当大事”的家人，希望引起整个村落的注意。报丧者，身披白布，面布哀容，斩衰往告，奔走道路，到每一个有亲属关系的家人门口，遇到男主人，下跪磕头，对方则忙不跌地扶他起来，帮他掸落着身上的尘土。报丧人在村路上的出现，在亲戚门口的跪姿，使人们意识到，他的生活，突发性地进入到一种特殊状态。这一状态是同一社区中的人，应该给予特殊帮助的时段。于是，亲朋好友，村人邻里，立刻给予积极的回应。

发丧人家，此时被推进到一种特殊的人生体验阶段。这是一段在正常生活中体验不到的、强烈而温暖的感情经历。平日里，打打招呼的乡邻，络绎不绝，拥入家门，向你致哀，暖言暖语，极尽抚慰。平日间冷冷清清的家门口，如今搭棚设坛，

鼓乐喧闹，引得四邻注目，引得众亲侧耳。人们不断提及你家老人在过去的岁月中对社区的贡献，对亲朋邻里的点点恩泽，唠叨着老人过去所做的那些令家人感到无比自豪的往事，因而人们也注意到如果社区生活中没有你家老人的存在将是多大的损失。他的去世，不单是你家的损失，也是整个社区的损失。所以大家像你一样感到莫大悲哀。封闭的心扉，被打开；压抑的感情，被释放；不平等的社会阶层，一时变得人人平等。与其用学术性的“结构反结构”表达这种体验，不如用平淡的生活与戏剧性的变化来形容这种感情体验更让人理解得深刻。

葛各庄乐社的会头范立明去世后（时年80岁），后人们讲述道：“村里人都说，没有他，就没有音乐会。他带领音乐会，为大家作了多少好事！”他的儿子、媳妇、孙子们回忆这些赞颂时，脸上荡漾着无比自豪。他们说：葬礼办得异常隆重，乐社会员，个个尽力，邻里街坊，家家帮忙。

这些暖言暖语，对于范立明的后代来讲，是多大的鼓舞。他们为自己的父亲、爷爷而自豪，更重要是，为社区中所有人对父亲、爷爷的评价，感到莫大安慰。有什么比这些充满感情的言语，更能使一家人感到满足！这些平日里别人不吐口的评价、或者说别人不轻易施予的温情，以及由此体验到的生活中心的满足感，令处于乡村仪式中的后代们，无比兴奋和欣慰。⑯

乡村仪式不但是一种心理体验，还是一种历史想象。王铭铭写道：“仪式本身是特定权力（如国家、地方精英、民间家庭与个人）通过想象历史来想象自身的认同的渠道，同时没有历史的蓝本，任何权力的文化想象都是不可能的，因为历史的蓝本决定了文化想象的方式与内容。”⑰

家族繁荣，在某种程度上也是经历丧葬仪式的家人在想象中实现的。笙管乐队，为自己家族奏乐鼓吹，当然是在有关鼓吹乐种历史图景的想象中完成的。曾几何时，鼓吹乐种，应用于帝王将侯之门、达官显贵之庭。如今，“八佾之容”，舞于寻常百姓之家，“鼓角横吹”，列于蓬门筚户之宅。这是老百姓重视皇权礼仪、看重皇家待遇的典型心态演化成的仪仗。从今天的繁华仪式中，陪着家族中一位死得轰轰烈烈的老人，族人们不难想象敷衍出家族未来的发达与繁荣。族人亲朋，众星托月，前来捧场，人气兆旺。这就是明清两朝，被文人、官府屡禁不止的、于葬礼仪式之中演戏鼓吹的动因。那些平日间就体会着社会尊严和享受着平民尊敬的文人官僚们，无论如何也不能理解平民百姓，在死人面前有悖常理的陈百戏、闹杂剧、设鼓吹、演科仪的举动有什么意义。这是与他们一样追求社会地位与尊严的老百姓，可以获得这种待遇的惟一机会！

历代方志与文人笔记，大都对葬礼中的演艺事项持批判态度，他们不能理解的就是，在这一场合，重要的不仅是遵循儒家的礼仪规范，重要的还在于和睦乡族。儒家规范，被乡村社会改变为聚族会餐，改变为通过一系列艺术表演形式吸引乡邻参与，增加乡邻交往，带给社区一个和睦的生活环境的具有特殊功能的重要仪式。持批评态度的文人们如果仔细观察一下，就会发现，乡民们恰恰忠实地执行着儒家经典所宣扬的和睦乡邻的礼仪本质，只不过没有按照他们习惯的方式而采取了村民自己的表现形式。这一仪式中的演乐，正是往昔的家族祭祖规范的变化形式，是以祖产来维持的宗祠中的祭祖仪式项目。在宗族力量淡漠下来的乡村生活中，乡民们把祭祖仪式，搬入葬礼，融为一体。

对参加仪式的晚辈，这部分曲目无疑具有潜移默化的教育功能。祖先无尚崇高和不容置疑的地位，通过一个在常年的重复中十分精细化了的仪式，慢慢渗入到下一代人的意识中。“摆祭”过程中，主家所有的成年儿孙，都要与长者一起长跪丧棚，不断向宾客伏身磕头，遇到近亲，还要陪着大哭一场。这种仪礼，让他们一次次体会着社区的规矩，并在如此风格的乐声中，深刻地领悟：在以孝为本的儒家文化背景中，这就是衡量族众，也就是衡量自己的伦理道德标准。

昔日特权阶层享有的礼数，老百姓可以拥有了，一方面说明百姓地位的提高，另一方面说明“礼崩乐坏”的社会变迁。讲究实际的农民阶层，并不在乎在死者面前表现什么，更关心家族今日的地位和以后的发展，乡村仪式具有这类实际功用。为这一目的，花钱雇用僧道乐班，聘请乡村乐社，充分张扬出他们的意愿。

对于想听音乐就打开各种音响设备的现代人来说，生活中没有音乐是件不可思议的事。但在等级森严的旧制度中，普通百姓生活中缺少艺术，鲜闻音乐，却是十分正常的事。普通百姓在宅院中欣赏戏曲、品评音乐，不但是法理不容的大逆不道，而且是经济意义上的沉重负担。维护奴隶社会等级制的礼法，规定每一社会阶层可以享受何一等级的音乐，即使是王公贵族，也因品位高低而有乐队编制、舞蹈人数甚至乐器制料方面的明确限定，下层百姓更是无权享受与其地位不相配的艺术音乐。这种状况，直到明清时代，才在法禁渐弛的社会环境下逐渐改变。仪式产生了秩序的颠倒，低贱者可以高贵，高贵者可以让步。普通百姓可以把音乐班社请到自家门口，让农家小院里荡漾着昔日朱门大宅内才能飘出的音乐，有什么可以比这

更能证明自己社会地位的提高？有什么能够比享受正常的人权更能让享受者感到自我身份的今非昔比呢？

仪式中的反常规性，更突出、集中地表现在集亲众于一庭的大型会餐中。

聚族会餐与集众会餐，是乡村婚丧礼仪中主家花费的最大开支，也是乡村仪式程序中最重要的一道项目，甚至可以说是乡村仪式中最吸引人参与的活动项目，这种吸引力无疑是以乡村生活的极端穷贫为背景的。

在节衣缩食、分文计较的穷日子里，有什么比得到一顿不计花费、大碗喝酒、大块吃肉的饱餐更愉快和更吸引人呢？暂时忘记素食淡餐的饥饿或半饥半饱状态，大摆宴席，聚众会餐，铺排出半虚半真的富足。乡村仪式为乡亲们提供了放松片刻、大手大脚一番、快乐体验的机会。在那些晾晒着平日所餐的黄灿灿的玉米与红通通的辣椒的农家庭院中，摆放下一张张餐桌，桌面上摆满着平日里难得一尝的山馐水珍。乡亲们围坐一席，不需动手，不用操心，像那些被人伺候的富贵人家一样，尽情享受着被当作贵人招待时的悠闲。看着按照乡间约定俗成的、不得少于若干道的菜肴，让那浓浓的香味溢满庭院，也溢满平日间缺荤少油的肠胃，从容地与同桌，道道品评着菜肴，听着吹打班在一边奏着最近流行的民歌小调。对模仿熟悉的地方戏唱腔，任意品评，当模仿到最熟的段落时，或者极似一句方言中俏皮的腔调时，餐桌上就会发出阵阵会心的欢声笑语。大吃一顿，无疑使贫困的村民们处在享受富裕的痛快与快活之中，它是贫困的暂时忘却！是贫穷中的浪漫！其间的音乐，就是为这一浪漫铺就气氛、锦上添花的最好手段。

中国人对春节的记忆，常是伴随着尽情吃喝的快活与潇洒

产生的。辛苦、贫困了一年的农民，痛痛快快地享受着一年劳作的酬报，穿新衣、戴新帽、看大戏、放花炮；杀猪、宰牲、发面、打酒，生于蓬门筚户中的孩子，这是美好节日、实际内容的回忆。仔细体会这种心理，其实这也就是乡民们对乡村仪式的企盼。它是由仪式引发的心理冲动之一，也是把昔日“春祈秋社，酒肉欢呼，白叟黄童，追随前后”集于葬礼一体的合理演化的原因之一，也是村民捐助丧家并积极参与葬礼的动因之一，也是对经朝历代的禁令视而不见、不改其俗的乡族葬礼，如此顽强持续着的原因之一。

这套吃喝的规矩，已演化成为乡村葬礼中相当程式化的约定。各地都有一套按当地物产与传统指定的菜单，如京畿的“八大碗”，陕西的“十二件”。农民更以会餐时的十二大碗、十大碗、八大碗、四大碗来评定主家办事的规格。[18]只有按八碗以上规格来办，才最有面子、最遵守传统、最持孝道。吃的文化，在乡村仪式中，也演化成一套具有象征意义的规格。

普通百姓们从模仿、到营造，日渐讲究的乡村仪式，就是在这类情感基点上，最充分地塑造了普通人家的尊严，满足了普通人家和社区大家庭的心愿。他们不再是被划为没有资格享受生活权利的群体，其经济能力可以像那些曾经雇用自己的主人一样地去雇佣另一班要依靠自己的钱维持生计的艺术班社，从出卖劳动到花钱雇佣劳动的角色转换中，体现出自己的尊严。音乐会与吹打班送到葬家庭院中的何止是音乐艺术本身，更是由这一艺术品种所体现的社会地位的改变和人生尊严。那飘出墙外的旋律，荡漾着一个家庭享受自己生存权利的、发自内心的真正喜悦。

小结：〈一〉祭祀祖先，不仅体现着晚辈对祖先的怀念追

穆，不仅隐含着祈获先祖亡灵护佑的原始心愿，更重要的是：它是一个相对独立的经济生活实体中、一个以血缘关系为纽带维系的宗法制社区中，确立祖先地位、平衡乡族关系、稳定邻里秩序、维护社区利益的重要途径。可以说，尊祖敬宗，敦乡睦里，才是贯串于丧葬仪式中的精神主旨。因此，在此种场合中所应用的音乐，其功能也就需为此目的服务。如同“摆祭”供品在仪式之末分成若干小份馈赠乡邻一样，这音乐也同样作为敦睦乡里的精神约定，馈赠乡邻。

〈二〉古代繁缛的人生礼仪，随着时代变迁而删繁就简，宗祠中举行的祭祖仪式，随着京畿宗族制度的淡化，渐与丧葬仪式合而为一。但在两类仪式中使用的音乐，即举哀致孝所用的风格肃穆的曲目，族人相聚所用的风格祥和的曲目，保持着原有功能，借寓新的礼俗式样，并置于现有的仪规之中。

乡村仪式与国家制度的对立，一度导致了把乡村仪式与其连带的音乐文化相提并论、一概斥为不予提倡的封建陋俗的认识。20 世纪的音乐学家试图从乡村仪式中剥离出民间音乐的精粹，但意识形态的制约束缚，又导致了仅仅注意音乐本身而漠视仪式整体的认识，这无利于文化整体结构的认知。

注释：

①陈旸：《乐书》（卷一百三十）载：“觱篥，一名悲篥，一名笳管，羌胡龟兹之乐也……其声悲栗。”元马端临《文献通考》卷一百三十八：“觱篥本名悲篥，出于胡中，其声悲。”音乐会的主奏乐器管子，因其音色所擅长表达的情感指向，约定俗成，甚至在命名上，也冠以“悲”字。音乐会乐师对葬礼常用大曲《普庵咒》《泣颜回》的审美取向，继承着这一传统，认为管子演奏的乐曲，情调上哀切悲伤。如雄县小步村乡西安各庄音乐会张志祥（约 1924 年生）回忆师傅的演奏风格时，感慨地说：“师傅管子吹得好，吹那孔子《泣颜回》，就像老娘们哭一样，吹哭腔吹得好

着来！”虽然如此，统治者仍然认为，举乐演剧与葬礼仪式，根本相逆。《行唐县新志》清乾隆二十八年（1763）刻本载：“丧，与其哀不足，而礼有余也，不若礼不足，而哀有余也。故节文娴习不若哀痛迫切。行邑治丧，有搬演杂剧于穗帏之侧者，此尤恶习，当官者其致思焉。”引自丁世良、赵放主编：《中国地方志民俗资料汇编·华北卷》，北京：北京图书馆出版社，1989 年，第 83 页。

②《顺义县志》，民国四年（1915）铅印本。《高邑县志》，民国三十年（1941）铅印本。引自丁世良、赵放主编：《中国地方志民俗资料汇编·华北卷》，北京：北京图书馆出版社，1989 年，第 20 页、第 109 页。

③宋·吕大忠：《吕氏乡约·礼俗相交》：“凡遇庆吊……所助之事，所遗之物，亦临时聚议，各量其力，裁定名物及多少之数。若契分浅深不同，则各从其情之厚薄。”引自向燕南、张越编注：《劝孝、俗约》，北京：中央民族大学出版社，1996 年，第 163 页。

④《阳原县志》，民国二十四年（1935）铅印本。同注②：第 169 – 171 页。

⑤费孝通：《江村经济》，香港：中华书局，1987 年。王沪宁：《当代中国村落家族文化——对中国社会现代化的一项探索》，参见“1·2 构造”一节。上海：上海人民出版社，1999 年。

⑥引自［日］渡边欣雄著：《汉族的民俗宗教》，周星译。天津：天津人民出版社，1998 年，第 92 页。原著发表于 1947 年。

⑦真德秀：《真文忠公文集》，卷二四《睦亭记》。

⑧张拭：《南轩集》，卷三九《直秘阁詹公墓志》。

⑨《淳熙三山志》，卷四零《土俗类·墓祭》。

⑩戴表元：《剡源集》，卷五《小方门戴氏居葬记》。

⑪清·陈瑚：《蔚村三约》，同注③：第 244 页。

⑫B. Malinowski, *Magic, Science and Religion and Other Essays*, Chicago: Chicago University Press, 1948. pp. 50.

⑬爱弥尔·涂尔干：《宗教生活的基本形式》，上海：上海人民出版社，1999 年，第 525 页。Durkheim Emile. *The Elementary Forms of the Religious Life*, New York: The Free Press, 1965.

⑭同上：第 527 页。

⑮Victor Turner, *The Ritual Process: Structure* and Anti – Structure, Chicago: Chicago University Press, 1966.

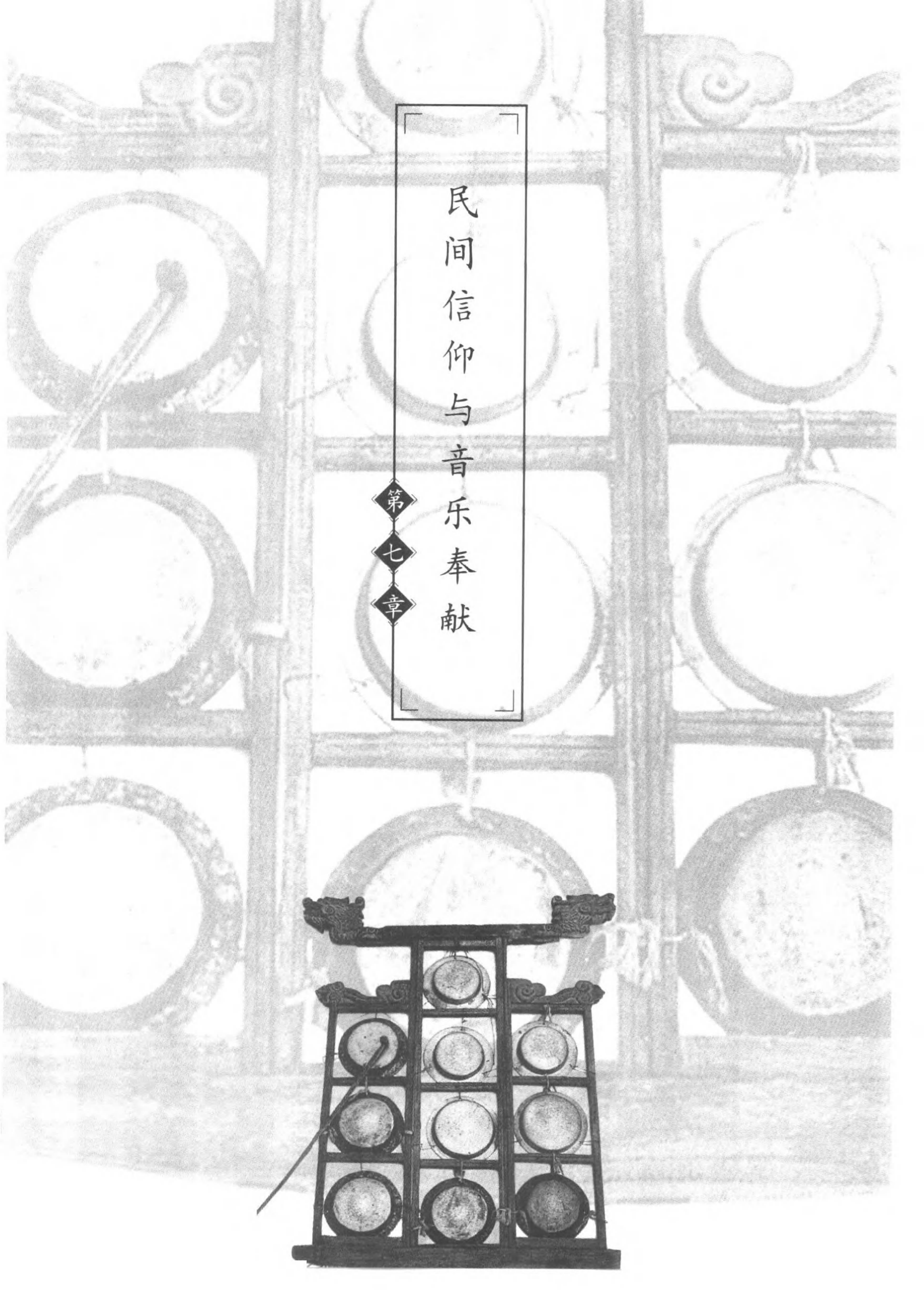
⑯我们多次采访葛各庄，范立明确实是位热肠热肚的老者，每次采访，带领我们在村

中串来串去，招呼会员。像他的家人一样，我们深深怀念他。

⑰王铭铭：《逝去的繁荣》，杭州：浙江人民出版社，1999年，第18页。

⑱《武安县志》，民国二十九年（1940）本："惟款待宾客、婚丧宴会，城治用五簋八盘，或海参八八席；乡间用三饭（五碟十碗）、四饭（即海八八）席，即为最美。"同注②：第467页。

原书空白


第七章
民间信仰与音乐奉献

原书空白

民间信仰、艺术爱好、经济供养，是支撑音乐会的三根擎柱。这三根支柱中，最难拆解的，就是民间信仰。比之用统计数字就容易解释的经济供养和作为音乐家不难理解的艺术爱好来说，我们还必须寻找一种具有说服力的方式，叙述支配着乐师们朝顶进香背后的精神动因。他们手中的音乐与假想的听众——膜拜对象之间，搭起的是座怎样的精神桥梁？对民间宗教采取否定态度而非建立在研究者自己的感悟基础之上的分析，当然已被弃而不取，但音乐学界尚未建立起自己的分析模式，解析民间信仰仪式中音乐艺术发挥的功能。理论无非是寻求对行为的理解，并借助这一理解对行为背后的动因作出解释。需要解读的，正是这种精神，它们远远超出了物质层面和艺术范围。

一、后土崇拜与音乐祭献

（一）民间信仰 人类学、民俗学对“民间信仰”或“民间宗教”的概念已有详尽阐发，这些理念对理解民间乐社的信仰体系具有指导意义。它们可以概括为：民间信仰或民间宗教，不是由单一的儒教、佛教、道教，或者与其他宗教水火不融的教义构成的信仰体系。它是综合了伦理道德、祖先崇拜、神鬼英烈、阴阳宇宙乃至符咒巫术而成的复合体，融贯其间的是儒释道三教圆融的思想教义。这个多神、杂神的谱系，与农业社会的岁时节气和人生礼仪融为一体，因而是个说起来非常庞杂、做起来又极其自然、早已化在生活习俗中的行为模式。

音乐会的信仰系统与处于相同信仰氛围中的其他会社并无差别，尽管有固安县屈家营音乐会供奉师旷、略略显出行会性质的特例。

（二）宗教区域与中心神话 所谓“宗教区域”，是指在信仰体系上以某一主神为膜拜对象所划定的“教区”。说民间信仰是多神崇拜，那是对这一系统的整体而言，具体到一地一域，则往往供奉一个中心主神，再而遍及其他神祇。宗教区域可能包括数个县市，与行政区域既重叠又不相同。

以易县洪崖山为朝顶中心的后土崇拜，就是这类的“宗教区域”。后土崇拜的范围包括易县、涞水县、定兴县、徐水县、新城县、涿州市。向北，被北京妙峰山的碧霞元君崇拜所取代；向西，被狼牙山的蚕姑崇拜取代；向南，被安新县鄚州的药王崇拜取代。如同古代驿站的分布，一段距离，便会出现一个主神，管理他（她）的辖区。宗教区域的划分与城镇集市的

分布相似，崇拜者朝顶的距离，以所费时量的相对短程为前提。崇拜主神的中心神话扩散到一定范围，便随着距离的加长而减弱。于是，另一地域的崇拜主神，便取而代之。并非洪崖山一带的老百姓不去妙峰山登山酬赛，也不是说妙峰山的老百姓不来洪崖山朝顶敬香，而是哪里灵验就去哪儿。但聚集一方的百姓，总有相对集中的崇拜对象。交通方便，路途就近，是第一选择。舍近求远的事，重实际的老百姓不爱做。

如同平原地带经济区域划分中县市级地点的建立，以商品交换过程交通费用的最小化为决定因素。相应的文化区域、宗教区域的划分，也呈现出极其相似的格局。易县洪崖山、安新县鄚州庙、北京妙峰山、天津天后宫等，都是跨越几个县市的宗教中心。隐藏在中心庙会背后的，也以朝拜者往返时间和交通费用的节省为前提。

中心神话是某一地区流传最广、且在信众心目中对其抱以神圣态度的故事主体。经过百姓的口碑和文人的笔饰，在经年累月、代代延续的演绎、阐释后，中心神话逐渐形成相对一致的故事梗概，成为信仰体系的核心。意识形态的大一统，使地域性中心神话的创编，绝不能超越统治阶级规定的范围，一定是含有对统治者有利价值观的演绎体。只有如此，才能保障传播的特权。它宣扬的教化，是统治阶级期望的教化。如若不然，必将剿尽。

（三）流传民间的后土故事 后土崇拜，是以后土奶奶为主角，演绎而成的一系列神话故事，是这一宗教区域的中心神话。当地人不但有口皆碑，且对之怀有无尚崇敬的感情。故事辑录在流传此地的《承天效法后土皇帝宝卷》中。民间所传，随时而变，甚至加进了后土奶奶惩治国民党士兵、在中国越南

战争中保护中方士兵的演绎。这大概就是渡边欣雄所说的中国民俗宗教的“动态性”。①后土神话，虽非一成不变，但故事主体，大致有定。搓其梗概，叙述如下：

后土奶奶生于汉代王莽称帝时，俗名张生香，家住真定府（正定府）行唐县上坊村。自幼父母双亡，与四位哥哥相依度日。大哥病故，二哥后山修道，三哥给东家扛活，四哥被官府抓丁。姑娘长大成人，姿质秀爽，被郭姓宦官看中，欲纳为妾，因而逃离家乡，后山寻兄。沿路乞讨，历尽艰辛。一路上受富人欺辱，也遇穷人相助，更逢仙人指点。落户后山丹霞洞，发誓一生行善，帮穷济贫，恩泽遍及乡里。最终修得正果，悟道成仙；时时显灵人间，辅佐帝王；常常附体俗身，祛邪疗医。一日，王莽的大将苏显追赶刘秀至后山，后土奶奶让刘秀扮作病故三日的儿子，喷米饭于刘秀身上，化为白蛆，恶臭无比，驱吓走了王莽大军。刘秀获救，发愿来日相报。登基后，为奶奶建庙。封洪崖山为“凤凰山”，封后山奶奶为“承天效法后土皇帝”。

当地的后土庙壁，都绘有“王莽赶刘秀”的组画。这是后土系列传说中流传最广、妇孺皆知的一则，也是上面提到的中心神话含有统治阶级意识的典型事例。后土奶奶辅助的政权和帝王，是汉族社会认同的正统历史。与其说是后土奶奶辅佐了汉帝刘秀，不如说是刘秀的帝王地位辅助了后土奶奶的正统形象——民间神话与官方话语呈现出一种相互依存的“历史合谋”。

不难发现，这与中国人熟知的“皇天后土”的后土，迥然相别。②从此地的后土故事中，已经分辨不出古代后土的原貌。这位在此地传诵、被此地人不断完善的地方保护神，与那位始

为男、后变女，先称王、后封帝的后土神祇，早已判若二境。与其说娘娘之名沿袭着古代后土的名义，不如说是当地人把地方保护神加封上一个古老且光辉的名号，以振其威，以证其信。此即学术界所言的民间信仰的“比附性”。于是乎，这位诞生在当地老百姓身边的民间姑娘，就从一个凡界村姑，逐渐演变为仙界女神。民间需要的神祇，就是利用已有神祇，经过当地人改编，把其性格、外貌，变为具有当地人特征、适合当地人口味，因而专门守护当地人利益的神祇。

（四）地方保护神与神灵女性化　一方百姓有一方百姓的需要，对崇拜主神的要求，自然不同。普通百姓，需要一个亲近的因而感到亲切的神祇。后土奶奶家，就在临近的行唐县，她在定兴县打工，在易县桥头乡卖柴、买烧饼。这些县名地名，对当地人来说，再熟悉不过了。她的生活样式与当地人一模一样，讲话的声调就是当地口音。这些方言土语对于当地人来说，不但听得懂，而且心领神会。她就在自己的家门口走来游去，许多人说见过她。她的活动范围，方圆不过数百里。她是当地人的亲戚，被当地的小伙子爱慕过，对当地人有感情，有责任心，关注着当地人的生计，一心一意、专心致志地保护当地人的利益。相比而言，玉皇、观音、三清、三宝，皇天后土，事事都管，处处都去，忙得顾不得这里。他们太遥远、太冷淡、太隔膜，管得太多，不一定集中精力于这一地区。一个地区的民众，宁可把香火奉献在管理这方土地的专司神面前，也决不去敬奉远在天边、高不可及、不着边际的宇宙大神。农民以所见所闻的对象为界限，超出范围，便索然无趣，因为“民俗宗教委身于地方主义”。③

这就是一方乡民需要一位常常是由祖先演化而成、专职守

护自己的地域性保护神的基本情愫。这也是民间的崇拜主神日益选择女性神的原因之一。

后土本是位“能平九州”的象征着强大、力量的男性神。而这里的后土却是位常常被男人欺负的孱弱女性，然而，正是这一平民化形象，为她赢得了普遍的爱戴。她像一位母亲，爱护着子民，对爱慕她的人也委婉推却，不肯伤人。如同所有女神定是贞女一样，后土奶奶终身未嫁。送子育婴，驱病除魔，更增添了她妩媚的形象。文学家们谈到，人类对女性神的崇拜，类似于病人对护士的感情。此喻不无道理。当人们极端虚弱时，需要的往往不是给躯体注入力量的男性神，而是给躯体带来温暖的女性式抚爱。普通百姓体会着无法与之抗衡的冥冥天意，也就根本不指望可以获得与命运抗争的力量。从神那里，与其说是渴望得到力量，不如说是渴望得到安慰。于是，崇拜女性神祇的倾向，在国势日衰的宋代，便翩然而至。原始为男的神祇们，改颜换貌，躯化女身。观音形象的女性特征日益明显，最终成为一位主司女性事务的女神。对于大部分为女性的信徒来说，向同性倾诉，亲切方便，那种只有女性对女性才能沟通的秘密和细腻感情，怎么可以与生着胡子的男性神讲得明白。后土由男性神转化为女性神，也可以与观音的转化相比拟。这个复杂的、被人们称为“阴盛阳衰”的感情转化过程，涵蕴了许多民族的悲哀。①

（五）民间神坛上的全神像　说宗教区域中有崇拜主神，不是说没有了其他神祇。杂神崇拜是民间信仰最明显的特征之一，神仙、鬼魂、灵精，天上的玉皇、地下的阎王、海底的龙王、人间的圣贤，不论职位大小、地位高低，一律加以崇拜。京畿流行的“全神像”，也称“万佛千神”像。包括了儒家宗

师，佛家诸神，道家列仙，历史人物，地方神祇，传说神话，典型地体现了民间信仰的模式。神祇们按照人间官府中的职位高低排列而成，反映着中国旧制度中深入人心的等级观念。⑤

如南高洛音乐会春节时悬挂的神像，迎门正面挂“全神像”。全神像的第一排，中间是佛祖释迦牟尼，右边是儒家先师孔夫子，左边是道家创始人老子。全神像两侧挂“后土像”、“十殿阎罗”。沿墙有财神、土地、四支公曹、风雹雨化、四大天王、哼哈二将、十八罗汉。原有木雕龙王，放置中案。可谓，四壁神像，满天神佛。其他乐社的神像，大致如此。如流井村灯棚中悬挂的“全神全佛”像：

（第一排）	（第二排）	（第三排）	（第四排）
红世如冉弥	玉太王太无	太残全观药	泰送后眼斑
阳界来灯勒	清清皇极生	阳疾手音王	山子土光疹
佛佛佛佛佛	真真大真老	佛娘全菩爷	娘娘娘娘娘
	人人帝人母	娘眼萨	娘娘娘娘娘
		观	
		音	

（第五排）	（第六排）			（第七排）
青火马虫罗	转平都泰卞	救	一二三四五	土山五财
苗神王王王	轮等市山成	护	殿殿殿殿殿	地神道神
神爷爷爷爷	王王王王王	天	秦楚宋五森	爷爷爷爷
	十九八七六	尊	广江帝官罗	
	殿殿殿殿殿		王王王王王	

京畿民间悬挂的全神像，因其流传地区不同而略有变化。如北高洛的“十殿阎罗”像（俗称“十殿阎君”），其中既有错别字，“六殿卞成王”写作“变成王”，也有变化，“一殿秦广王”此处写作“一殿长岁王”。这些都是流传中的变化形式。该会还有一幅“北方天王像”，是一位会员从外村的姐夫那里

拿来，谁也不清楚是什么神。既然拿来了，就给他五元钱，坐棚时也挂上。由此可见，民间信仰是存在某些任意性的！

但是，这一宗教区域中心神话的主庙“泰宁宫”中的神位塑像，则大致相同，现以定兴县城北关“后土皇帝庙”（建于20世纪90年代中）正殿神像次序为例：

子孙圣母之神位	斑疹圣母之神位	天花圣母之神位		二奶奶之神位	后皇帝奶奶之神位	泰山圣母之神位		崔生圣母之神位	眼光圣母之神位	送生圣母之神位

定兴县周家庄乡塔头村的“后土宫”，左殿是“财神爷”，右殿是“药王殿”。正殿神像及善男信女所贡披挂神袍上写的文字如下：

定兴县张家庄	定兴固城村	定兴县黄村	易县肖辛庄	周家庄	易县西山北	定兴肖村	易县门村	涞水县张庄村墩子山村
送子传圣母	天花黄圣母	斑疹张圣母	泰山圣女贡	后土皇帝承天效法 河北省定兴县周家庄奶奶张生香	乾隆十七年 蚕姑圣母张碧霞	眼光黄圣母	子孙黄圣母	催生王圣母

洪崖山泰宁宫中的神像也是如此排列。宗教区域安置主神

的中心寺庙，并无太多其他神像的位置。

（六）民间信仰的功利性 解读一个信仰体系时，面对的是以中心神祇为主的一大批等级有序的神祇。如何解释这些神祇座次排定的顺序？分析超世范畴的现象，用现世的事务作依据，使精神抽象物还原为可以关照的事务，根据神祇职能的提示，寻找当地人关注的事项及崇拜原因，解读崇拜者寄托于崇拜物中的精神含量，已经被人类学界有效地运用过。每种超越直接的物质追求、包含着复杂精神成分的社会活动，都曲折地反映了人们眼前的和长远的利益。寻找威胁着生存因而产生精神反应并把这类精神反映对应于现实生活的事例，是研究中难得的材料。大大小小的后土庙中，塑着相同的、被命名为医治某种疾病的神祇，使我们捕捉到它们之所以塑立的根源。每座神像，代表着一种具体的疾病以及医治的愿望。它们真实直观地指出了乡民们祈祷的方向。我们先以建立这些被当地人关注事项的统计数据，作为逻辑起点，再根据这些数据的量化比例，解释神祇们权力的大小、座次排定的原因。

> 民国十八年在定县中一区调查5255家内所得各种疾病人数，死亡人数与死亡原因，并请本会卫生教育部的专家合作分析，可以大略的知道农民普通最常得的都是些什么病……在能调查出来的患病的1415人中，以患肠胃症的为最多，共计354人，占总数的25%，其中死去50人。肠胃症内又分为泻肚，痢疾，肠热病等。其次最多者为眼病，据本会有经验的医生估计本县有砂粒眼者约占人口总数至少达60%以上。

儿童的疾病与死亡原因中，疹子、天花占最高比率。“民国十三年至十七年内515家中不满11岁之儿童因各种疾病及其他原因死亡数目之分配”的统计表中，第一位是抽疯，第二位是疹子，第三位是天花。年龄越小的分组，占比率越高。妇女生产子女的统计表，更直接地反映了当地人关心的问题。

妇女年龄	妇女总数	产生子女数	死亡子女数	现存子女数	平均每妇产生子女数	平均每妇死亡子女数	平均每妇现存子女数
14-29	301	383	107	276	1.27	0.36	0.92
30-45	314	1,342	434	908	4.27	1.38	2.89
46以上	366	1,748	616	1,132	4.78	1.68	3.09
总合	981	3,473	1,157	2,316	3.54	1.18	2.36

最可注意的是366个46岁以上的妇女，她们已至不能生育的年龄，基本可代表一个农家妇女一生的生育情况。366个妇女中，14人终身未育。其他平均每位农妇一生至少生产5人，其中一至二人死亡，三人存活。⑥

医疗卫生条件极差的乡村，妇女生产的高出生率兼高死亡率，是妇女求子，祭拜送生娘娘、催生娘娘的直接动因。一旦得子，求拜天花、斑疹、眼光娘娘，祈求佑护子女，不患痘疹，免患眼疾，则是情理中的事了。

把庙堂神祇与农民实际生活各项内容的统计表放在一起，突出的印象就是：凡是超越了农民生活经验可以除治的疾病，都会在崇拜对象中反映出来。具有明确名称与职责分工的神祇，一定是农民生活最重要、与切身利益最紧密的事项，它真实地反映着人们对无法抵抗的灾害的软弱与无奈。联接神像与崇拜者之间的那一根根纽带，就是对生存构成威胁的疾病与痛

苦。可以说，神像木然的目光的另一端，是祈求她们庇护的热望眼神。或者说，寄托在神像中的精神的另一端，一定是肉体的疾苦。

功利性是民间信仰的显著特点。无计其数的神仙，并非无缘无故地诞生天国，伫立庙堂。他们各司其职，与人的利害直接相关。供奉龙王，免遭水旱；祈求土地，丰登五谷；敬奉祖先，绵延世系；膜拜观音，盼儿育女；生计吃饭，发财致富，导致出敬火神、祭灶神、拜财神的系列。在医疗卫生条件极差、一旦生病就可能意味着死亡的农村，最普遍的功利，莫过于祈福禳灾、祛病驱邪。因此所有的吉神，都是百姓讨好的对象。

费孝通在《美国与美国人》说，民间信仰中没有无缘无故的祭祀，只要行祭，一定是在物质上或精神上有所求。乌丙安概括为："用香火与供品换取可以感得到的福和可以摸得到的利。"⑦民间信仰在发展中不断强化那些有实用价值的神祇崇拜，减少实用性不强的神祇，并根据需要改编古代神祇的原有职能。改变后土原貌，附加新的功能，把求子观音的功能嫁接其身，都是崇拜功利性的反映。

实际的生活需求和复杂的精神需求，使人们已不再满足于各个村落分头而祀的朝拜仪式。小庙的香火，传达不了当地人对地方神祇应有的虔诚，彰显不出应有的规模，因而怕冷落怠慢了她。不但要建庙立院，长年供养，还需要举行周期性的大型祭祀仪式，善男信女，结队而来，香火冲天，乐声贯顶，提醒她保持着对当地人时时的关注与庇护。这种精神，便逐渐演化为一年一度、规模日隆的朝顶仪式。

二、后土朝顶仪式

相传后土奶奶生于三月十八日，于是，三月十五日就成了当地人进香朝顶的日子。中心地点，就是位于易县洪崖山上的“泰宁宫”。方圆百里的普通百姓和艺术会社，毂击肩摩，朝顶进香。据易县民族宗教事务委员会提供的数字，1987年朝顶人数达到50多万，后略有下降，基本保持在30万人左右。易县城里更是万巷人空，倾城而去。

上世纪80年代末，朝顶仪式日渐恢复，它迅速地与风行全国的承包制，汇合于同一时空之中，给朝顶行为染上了商业气味。各地政府利用历史资源的“文化搭台，经济唱戏”政策，更为这质地纯朴的乡土景致涂上了一层时代的包装色。这使许多老人和传统乐社，深感不安。后山山门由位于洪崖山下的马头村承包，每年上交易县宗教局、旅游局20万元人民币。这是原来自然的朝山信众没有的经验，对于生活依然贫困的当地农民来说，门票昂贵，吃喝靡费，多不愿“花钱修好”，因而令他们望而却步。所以各乡各村，修建小庙，承接香客，使后山主庙渐受抵制。在定兴县西辛告、周家庄、北关镇；涿州市小马庄；徐水县高庄；易县北山南村磁儿山、龙湾乡顺口村，都建起了同名为“泰宁宫”的后土庙。它们分驻各个交通要冲，截留香客，分流信众，使后山朝顶规模，相对减弱。另外，无庙村落设立的后土神坛，难以计数，也使部分对“承包后土香火”持反感态度的老人，足不出村。

（一）后山概况　后山朝顶，始于何年，尚难断定。但这一信仰体系，早已演化成有主神崇拜、有中心庙院、有中心神

话、有书面宝卷、有朝顶地点、有朝顶时间、有朝顶路线、有茶棚施粥、有乐社献艺、有戏台演剧、有八大会社、有抬轿接驾、有善男信女，项目齐全、成龙配套的大型系列性朝顶仪式。规模大致可与妙峰山相比。⑧

原后山奶奶庙悬有康熙御书的“泰宁宫”匾额，又一说是乾隆御书的“乾宁宫”匾额。此匾毁于文革。宋代大中祥符四年（1011），宋真宗下诏，将“奉祇宫”改为“泰宁宫”，内设后土圣母塑像。⑨可知后土专祠“泰宁宫”一名，起自宋代，后袭其号。后山庙匾额，不管是康熙御笔，还是乾隆亲书，都表明了宫廷对后土的官方认可。这一行为，无疑疏通了清朝宫廷与此地百姓的沟通。所以，为家乡拥有清西陵那样规模宏大的古代建筑群而自豪的易县百姓，似乎对清王朝怀有特殊的好感。宫廷加封，意味着对朝拜后土和民间香会的嘉许。

泰宁宫，是从道观发展而成的民间信仰中心。此点以易县城南“龙兴观”遗址保留的石碑碑文为据。“龙兴观”是易县的最大道观，初建于唐，辛亥革命时尚保留部分殿宇，历经文革，屋宇荡然。⑩遗址仍然保留着立于唐开元二十六年（738，玄宗李隆基时）石制八角柱体经幢，全文刻老子《道德经》和“开元神武皇帝注”，是国内仅见的皇帝御注本《道德经》。另存几方石碑是：立于“大明正统八年”（1443）的“重修龙兴观”碑，“重建龙兴观、悟玄纯素法师功行碑”和“大元易州龙兴观宗支恒产记”。石碑不仅刻写了“龙兴观”的传承情况，而且记载了其他分观的情况，其中提到洪崖山的道观。碑文多已难辨，现把清楚的文字抄录如下（原文竖刻无标点）：

重修龙兴观　大明正统八年岁次癸亥夏四月

城西北有上清观、豹泉村玉泉观、张家庄充真观、洪崖村云溪观、流井清真观、县之涞水城太虚观、乐平村东溪观、至如水北有狱灵观、口耳庄云溪观、上庄有清溪观。

大元易州龙兴观宗支恒产记（碑文正面）：

祖师韩真人，初与同志：萧、路、杜三真人，沐□南拜，三十代天师，授天心正一法。得法而归，北方学者，遂共立萧、韩、路、杜、四真人教。自是厥后，韩真人传法于沙阏元命王真人，元命传洪崖和光刘真人，和光传本观祖师正真王真人，正真传孚真大师、本宗提点王善明。孚真传崇和灵静大师王进善，自抱元安素时，明真大师孙道继崇和，即玄正师也。且观内唐碑《道德经》石幢三级，雅台宛在。立正等无所肖似，幸守故业，每怀愧于先祖先师，今即奉承。

龙兴观正一宗支图　汉三十代天师（碑荫）：

天十汉

师代三

□真人

□真人

□二□

□真人

杜真人

沙阏

元师

王真人

洪崖

刘真人

流井

南春

□通

玄刘

大师

本观

正真

王真

□□

□□

刘充真

梨□

观妙

任大

人

主持

豹泉玉

泉观冲

和大师

祖善义

□□

宁真

大师

刘□

□□

三真大

师本宗

□□

王正真

□□

□□

法师

□□

□□

住持

源泉

烁□观

□玄

张真人

师

住持提点

宋道春

□□

□□

抱元娄素明真

大师提点

孙道□

□□大师提点

魏道玄

观主持

崇和□□大师

提点王□

□□□

崇玄大师

道判□陈道易

季大师王□师

正元宫□宁王

通□大师□德觉

住持提点

陈志松

提点张德□

提点宋德彬

涞水县道道门提

领杨道春

知观志通大师

郑德□□

道门提点冲玄

大师郑德随

□□□□大师

□□□

提点保定

□道提点宗

□□□□□金

□□玄远安

□□□□大师

涞德宁

赵福诚

李福兴

刘玄新

靖福安

知观

尚玄义

赵道净

刘志静

宗玄义

曹志淳

庄玉

魏志玄

张志调

杨玄让

□志兴

李志壶

□志圣

□□□

王思童

王志玄

李志福

李淳童

兰志恭

提点徐德真

提门提点宋志福

下面的文字介绍观中财产“本观常住园林、地□所条观、界畔”等。

虽然“宗支图”文字漫漶，但与碑前碑后的文字相互对照，尚可缕出其承传关系：师祖韩真人，传法于沙阀的王元命（真人），王元命传法给洪崖的刘和光（真人），刘和光传易县龙兴观的祖师王正真（真人），王正真又传龙兴观提点王善明（孚真大师），王善明传崇和的灵静大师王进善，自从抱元故去的时候，孙道（明真大师）继承了王进善，孙道被称为“玄正师”。

西晋永嘉年间，第四代天师道天师张盛移居江西贵溪龙虎山。[11]道教宗派繁衍，始于宋元。碑文上所说：韩、萧、路、杜四真人，“沐□南拜，三十代天师，授天心正一法”，“南拜”而后，“得法而归”，与史相合。此碑题号“大元”，这是元世祖遣召天师道三十六代传人张宗演晋京“主领三山符录”的年代。[12]既然皇家特许，天师道开始返回北方，播至易州，与理相合。这里的记载，保留了元代洪崖山建立道观和主持刘和光真人的历史记录。“重修龙兴观”碑，则记录了明代的“洪崖村云溪观”。明代弘治年间（1488—1505）的《易州志》“丹霞洞”条载：“景象秀丽，曾有道流，修炼于此。”[13]也是弘治年间刻印的《保定郡志》中的著录相似，并把这里与八仙之一张果老的炼丹处联系起来。一位金代道士的记载，更可说明。

（金）刘守元，涞阳人。生知谋道，自誓出家，乃于洪崖山寿阳观，礼无和道人为师，号曰“了真”。年八十余，一旦辞众，端坐而逝，人以为异焉。[14]

且不管民间百姓拥至后山的朝顶活动始于何时，洪崖山的道教源流，绝非一朝一夕了。靠近山顶的沿路石阶上，有方名为“后土正殿茶棚碑”断碑，文字清晰可辨，但残缺异常，难连成篇。村民说，山上石碑，多毁于文革，难考其详。沿山铺路的石阶，尚有若干断碑，可惜难以收集。现把勉强成句的文字抄录如下（原竖刻无标点）：

> ……详于礼经，三代圣王，祀以为社，汉氏迄今。自天子至于郡县……食之报，香之报，其宜也。下至乡里庙□，祀后土者，盖勘……吾易城北口，制宫殿巍峨，久称名胜。□□至肖，其像为坤……隆其称，曰帝。则……犹是古圣人之遗也。国朝以来，后土之灵……履膜拜焉。尤以每岁之三月，望为大观……险为夷，咸归其功于后土。圣人之深固……

此处“宫殿巍峨，久称名胜”，绝非期短。“尤以每岁之三月，望为大观”的朝顶仪式，已经到了扰官动府的地步。文中“国朝”，不知所指。无论如何，它证明了：后土崇拜已经到了上至朝廷皇帝，中及官府士绅，下到黎民百姓，共同参与的一项颇具份量的信仰行为。

（二）马头村　洪崖山下有个居住着两千多人的小村庄“马头村”。村落自西而南，萦带山脚。一条源自山上的溪流，顺岭而下。涌至山下时，已冲出一片面积颇宽的河滩。所以马头又称马头峪沟口。[15]这里于1958年“大跃进”时，建起一座水库，即封堵河底，横贯垒起一道颇有高度的水坝，用以储蓄山泉。村民们说，水库比原来的湾好，可以浇灌一万多亩土

地。近年水源欠沛，蓄量不深，河滩长年处于干涸状。由于有这方水库，马头的农舍，也算依山面水，上上下下，错落拥杂。河滩上白沙铺底，碎石遍地，两侧沿岸，树木成林。因其如此，原先到后山朝拜的各村乡民和各道会统，都把帐篷建在“河套”里（河床干底处，村民称“河套”）。朝顶者用马车拉着粮、肉、菜，来此寄住。据易上营音乐会的会员回忆，原来村民朝顶，分乘30多辆马车，百多口人，浩浩荡荡，云集后山。村中人家，多以提供炊具、帮忙打水、租房赁院，获取微利。据说当年河滩里，帐篷毗连，会社云集，旗幡比目，神像林立。戏班在近滩底的戏楼唱戏，真是恰如其时，恰如其氛。

现在河滩成为临时停车场，各型汽车，排满河床，有村民专门看管，收取停车费。观看这方圆数千米的大片河滩，倒真觉得这似乎是天造地设、专为朝山聚集而铺就的地形。

上山的唯一通路，位于顺山而下的河道一侧。这也是进村的最宽通路。两侧摊位林立，店铺毗连。寻求商机的马头村民和来自外地的商贩，把通道两冀瓜分的寸皮无留，摆排的严严实实。主要是饭店、香摊、杂货店。饭店主人一边端着残茶，顺门泼出，一边把剩饭倒在店铺后面的河道中。因而道路坑坑洼洼，泥泞难行。香客们摩肩接踵，商贩们呼声鼎沸。许多残疾人，沿路行乞，跪抱人腿，舍钱放行。

“山门”建在村落以上的山腰上，用土木围栏分隔。马头村的承包山会者，派出一大批健壮的年轻男子，卖票收票，维持秩序。几位穿公安警服的警察，端坐长椅，临阵监督。由于香客多是四邻八乡的村民，亲戚朋友，不免相熟，多想免票，纠缠不清。所以，承包者制定严格制度，无论何人，一律凭票进山。

1993年麻屋庄音乐会来后山，没收门票。1994年二月，他们致帖马头村，村委会给他们开立字据，说明30多个人可免票。但山门售票者不认账："我们承包，村里管不着。"为此大吵一场。

山门是道阻挡商贩的屏障，过了山门，顿觉清静许多。两侧绿树成荫，这就是峰回路转的后山了。挤过了寸步难行的村路后，便觉这里山空野旷。路随溪伸，涧循山转。不时在一段平缓的地段聚成一汪水洼，可供游人洗漱。

（三）各路会统与"八大会" 据老人们回忆，日本侵华之前，是朝顶仪式最繁荣的时期。各路会统，不下百个。其中称为"文会"的，有十番会和音乐会。称为"武会"的有：高跷、狮子、少林、龙灯、小车、大鼓、叉会、幡会等，另外还有戏班。但是，允许上山进庙的，只有十番会和音乐会。其他班会只在山下表演，戏班在山下戏台演出。易州镇西范村音乐会的孙金峰（68岁），叙述了当年三月的活动程序，可见一般乐社的日程：

十一日：从村里出发，自带粮食，到后山驻扎。在马头村的住地，多年固定。吃会不忌口，荤素皆宜。

十二日：朝顶。进庙走右边，出来走左边。跪拜磕头，"神三鬼四"，即磕头三次；敬三炷香；敬献黄裱，上写村名、会名，焚烧。在庙前演奏。

十三至十五日：山下"串插"（相互拜会）。相遇礼让，互换会帖。会头拿三角形旗帜和会帖，平时放在背后褡子里。在山下河套中，各自在搭建的"人字棚"里吹奏。

十六日：吹半天，下午回村（也有十七走的）。

另一种仪式是：各会统，三月初一来后山，抬摆放后土像

的神轿（塑的泥胎与真人一样大小），请回本村，绕村巡游，普降吉祥。抬轿者一路受人尊敬，音乐会也一路演奏，此称“接架”。据说东茹堡有座最富盛名的后土大寺，许多会统抬架于此，以沾灵气。村中供养数日，接受村民礼拜后，三月十七日，“送架”回后山。马头村音乐会在山下称为“接架庵”的小庙接架，双方互拜。一说塑像平常放置后山上泰宁宫大殿，一说放置于山下“接架庵”。约1958年后，再无“接架、送架”仪式。

据老会员们的回忆，1949年前常来的音乐会有：

易县：马头、流井、东白涧、北桥头、麻屋庄、陈旺村、西范村、东范村、神石庄、二十里铺、铺头、匡山、坟庄、茹堡、山北、赵家庄；

涞水县：南高洛、北高洛、赵各庄、东明义、司徒村、北茹河；

定兴县：小牛庄、易上营、上黄蒿、下黄蒿、田侯村；

徐水县：北贺寿营；

十番会有：易县后部村、七里亭、韩村、涞水县士林。

后山朝顶，会统林立，其中八个著名会社，誉称“八大会”。流传着这样的故事：因“八大会”艺术最佳，建会最久，清朝宫廷封给会头象征着正黄旗、或象征着皇族的黄马夹。朝顶时，无论怎样拥挤，穿黄马夹的会社出现，其他会社和香客商贩，需马上让路，如同回避宫廷仪仗。孙金峰说：八大会会头，都穿小黄坎肩。穿了它，什么都敢干。赶山时把沿路摊位踏了也不怕。八大会员，上身挂一小黄条，无人敢挡。对他们只有扶持。至于“八大会”是哪村的会，说法不一。

麻屋庄乐社的郭田、西范村孙克昌（63岁）、孙金峰，北

桥头音乐会杨春安，流井音乐会的张德金，各执一说。概括如下：1. 十番会（七里亭或后部村）；2. 音乐会（一说麻屋庄，一说易上营）；3. 中幡会（挑幡、舞幡，西茹堡）；4. 大鼓会（八只大鼓，中茹堡）；5. 狮子会（东茹堡）；6. 大车会（也称“架会”，由八头牛并排行走架一戏台，上演哈哈腔和单出小戏，一说东留庄，一说东茹堡）；7. 炮会（东茹堡）；8. 少林会或叉会。

其他南乐会、叉会、高桥、小车、灯会、执事会（即“信子”），不算“老会”。这些会统，边走边表演，走走停停，直至山顶。与妙峰山的香会不同，民间会社没有文称雅号，多是直呼其名。

（四）拜会　各路会统相遇后山，要相互拜会。目前各会社只代表本村，给马头村委会传张写于红纸上的“会帖”，示达敬意。拜会仪式，尚未恢复。

按照传统，无论哪个会，只要看见对面来了会，就要停止打傢伙和吹奏。打小旗的香首，右手执旗杆，左手牵旗角，向对方鞠躬施礼，会员们也相互拜会。春节时香首打红色旗帜，在后山则通用黄色旗帜。两会交错后，才能继续吹奏。南高洛的会员说：两会相遇，定要停吹，否则会被认为是挑战。

易县后部村十番会的杨朗奎（77岁）说：三眼铳一响，就知道“会”来了。每个会社在进村时放一炮，进后山庙时则需放三炮。

总管各会统的称为“老会”，在朝山庙会中起着管理一个村落的宗族组织和管理数个村庄的政府机构都无法起到的作用。这种源自自发却在长年朝顶仪式中逐渐完善和有序化的组织模式，是种十分独特的、专门建立在庙会集结这一说来临

时、却长年延续的管理体制。

（五）茶棚 往日，通往后山的各条必经之路，布满茶棚，为香客提供茶水、粥饭。现在大部分朝顶者都乘汽车前往，茶棚稀见。现录一则：

1996年4月10日，涿州市桃园乡西坛村村口。茶棚用几只铁梯子作支架，因遇大雨，上覆塑料布。路中用竹竿搭起一个牌坊，迎面悬挂红布长幅，横书“来往香客请入座”；左联“茶奉四面八方客”，右联“笑迎五湖四海宾”。背面左联“仰泰宁香烟缭绕”，右联“饮圣水心旷神怡”，横批相同。棚内置桌，上放茶具，旁摆椅凳。看守老人张树隆（78岁）见人，起身到茶。他说：1949年前，年年农历三月九日在此设立茶棚，日日满坐。本村张家，全族捐钱，因此牌上写着“烟茶免费供给”。现乘汽车朝顶，喝茶的人少了。

易县李家坟村口也见老人们守候的茶棚，这类茶棚，已是稀遇少见了。

三、朝顶仪式实录

我于1995、1996、1999年数去后山。现把1995年的朝顶仪式记述如下：

（一）梁树明家的庙 梁树明是马头村村民，因腿脚有残疾，不能务农，平日间以抄写出卖《后土宝卷》，维持生计。他绝不整本抄录，分拆散抄，以保持自己的全本地位。他是马头村最有文化、也是最聪明的人之一，读过《三国》《水浒》等古典小说，虽然书法不秀，但多采繁体。1988年，能够迅速感悟和捕捉到时代变化的他，在自家门口建起一座后土庙。他

的宅院处于进山要道、必经之途最平缓的地势中心，也是香客进入朝顶区域遇到的第一座后土庙，当然香火兴旺，施舍如潮。这不免把山上主庙的香火冲淡。为此，顾及着全村利益的村委会与他发生了严重冲突，以致动用了县公安局，出面查封了他的家庙。因为后山收入上交县主管部门，所以村里的收入就是县里的收入，县政府当然支持村政府。由此可察隐藏在后土崇拜背后的利益之争。

梁为此愤愤不平道："文革前梁家庙'后土行宫'，在前小树林中，前有戏台。庙匾'梁肿子增华'。主持梁增华，是我本家。他曾做一梦，跟随一人，被蛇所咬。从此给人治病，所以称'肿子'。匾上文字大意是：该庙不知何年何月所建，多年未修，梁家某某于民国二十年重修。原庙址，占地二分，有房一栋，是梁家私产，文革被拆。落实政策后，发还私人财产。恰遇风灾，许多山树被刮倒。大队给我几根树，算是补偿梁家庙产。我用这些树，于 1988 年兴建此庙，未经上级批准。"

他认为，此庙原存，属梁家私产，现在恢复，也是私事，理所当然，不需政府批准。所以，虽然家庙被封，他仍在庙前搭一桌案，上摆扩音器材，手拿话筒，呼吁来往香客捐钱。不时有香客施舍，庙前香火，火势逾尺，终日不断。

一来自城市的四口之家，前请梁树明"糊裱"。梁慢慢糊扎，用毛笔在裱前写上所供神名，后写香客姓名。香客似颇宽裕，付 50 元钱。但梁说，扎裱 50 元，写裱 50 元。男人有点犹豫，还是如数付清。梁能够准确地判断来客是否有钱。对一般农民，他只收 10 元、5 元。

梁邻居的夫人（梁未结婚）在其房里，用高粱秆和纸扎成

纸人，卖给香客。她说：“许愿还愿要小孩的人，求个泥制娃娃。生病医好还愿的人，求‘纸扎替身’，就是让‘替身’把病带走。一个纸人5元钱，一天可卖掉几十个。一般是在山下买，手擎上山，在泰宁宫香炉中焚烧。”⑯

（二）摊贩 商贩云集，是庙会的热闹景象之一。商贩的来踪去迹，一定程度上反映出朝拜的区域。举例：来自涿州市的店主，开一号为“涿州包子店”的饭铺，经营包子、炒菜、面条、米饭、饮料。母亲60多岁，率领三个女儿、一个女婿、一个儿子及外孙，搭棚街边，垒起炉灶。掌勺炒菜的也是亲戚。他们租一民房，晚上仅由女婿和儿子宿于帐篷，值班看守(有两张木床)。因1994年也来此开业，他们评论道：去年生意比今年好。今年上山的人少了，摆摊的人却多了。全家租一部拖拉机，把所需物品运来，存放食品饮料的冰柜冰箱，需接电源，花费很大，不知能否赚回本钱。

聂景芳，男，64岁，高碑店市泗庄填十三里铺村人。自搭帐篷卖香袋，招牌“狮猴为记、新城鸿庆香局”。他可演唱卖香袋的叫卖调：《小小香包包起来》《桂花香》《檀香木》《日出东北一盆花》《玉兰香》。他介绍：“招牌是家传字号。近40年没卖香料，近几年，重拾旧活。此地老字号香料铺，原有三家，那两家都是70多岁的人了，出不来了。我还能干。我的香料，配料讲究，味道好闻，放入衣柜，防虫防蚀。这是不丢中国人面子的行当。”

马头村音乐会会员魏青山两口，沿途买红布带。当地人说：红布带可袪鬼避邪，哪里有病，就扎在哪里。腰痛扎腰间，腿痛裹腿上。红布带中间印有后土奶奶像，上下一龙一凤。两端写：“健康长寿、后土国效法、壬申保平安”。1994年

他们做了三千条，每条两元。今年亦同，卖完后赶紧再做。几乎所有香客，都在身体的某一部位，扎一条或数条红带，年轻人则多作装饰。甚至往来的汽车，亦系红带，说是可免车祸。

通路一侧的农户梁景安（74岁），家院宽敞，洒扫洁净，他于院内开一茶馆，摆放桌案，旁置炉灶烧茶。利用自家方便，赚取外快。

经济利益驱动着马头村的全体居民，在朝山的半个月中，全力以赴，赚取外快。制香、扎纸活、做红布带、卖山货、杂货、食品、饮料，出租房屋，承包寺庙，包括了进香的各个项目。外地赶赴的商贩们，虽非来敬神，却以繁荣市场吸引着香客。

我们看到县税务局人员在梁树明庙前收税10元，旁边一香摊，也收税10元。县政府派来的税务官说：收费标准根据摊位大小，本村的摊，一般照顾不收。收也是象征性的，以利发展当地商业。

（三）香客 一妇女，因晕车，无力上山。问一巫婆："可否山下烧香，以代朝顶。"答曰："只要心诚，不用上山。"她打开拿来的一个装满香的布袋，在梁家庙前烧香，然后离去。

大部分香客在满街林立的香摊买香，香都是马头村民所做。便宜的2元、5元一封，一般10元一封。香越做越长，越做越粗，价钱当然也是越来越贵。许多香客从山下买香，拥抱胸前，攀登山顶。山路险峻，时需用手支撑，双手抱物绝非易事。香客们说：只有这样虔诚，许愿还愿才灵验。当然，山下买香，比山上的香摊便宜许多。

涞水县一对男女说：求签四年，十分灵验。一年得"下下签"，终岁抱病。所以年年求，以测吉凶。梁树明给他们测签，

付 3 元钱、一盒烟。他们对周围香客讲述后土新编：中国越南战争时，一连队陷入困境。危难之际，一老太太飘然而至，每人发一小馒头，食后抵饥，得以脱险。这是后土奶奶显灵。

香客们围聚一起，总要讲述一些与后土奶奶有关的故事。这些故事，与现实生活最新发生的、老百姓最关心的事联系起来，令听者感到亲近。

王瑞云，男，77 岁，易县白堡人，在北京工作居住，离家 47 年，多次去过妙峰山。他说，此处与妙峰山相比，规模相差无几。

下午，一衣衫褴褛的老者，在梁家庙前，手打竹板，说书式地念了一段数来宝之类的词，然后跪下磕头。

在后土像前，香客们或跪拜磕头，或鞠躬行礼。老年妇女举香叩拜，口中常常念念有词。寄托于那一缕缕燃香中的希望与虔诚，生自贫困的生活状态。试图寻找在乡村社会成为动因、而在生活富裕的城市中不再成为行为动力的精神时，一眼可睹摆在贫困的物质生活上的精神希冀。穿透那一簇簇焚香聚成的冲天烟雾，观察朝顶者的面容，这种精神是如此明显地挂于表面，几乎是不需询问的。那老生常谈的解释似乎也是唯一的：掩盖在朝顶行为背后的，是一大堆苦苦艾艾的人生悲剧。热闹的山会背后，的的确确是声声无奈而微弱的叹息。

（四）生婆 朝顶过程中，大量巫婆聚集后山，当地人称“生婆”。村里人介绍：不像算命先生，生婆不摆摊。原来庙里专门安排房子给她们住，令其给人看病。生婆们讲述自己学医的过程，大致相同：某年某日，大病一场，梦见后土奶奶或其他神仙，一经点拨，顿悟平生。从此医术自通，无病不除。

刘德容，55 岁，法名“隆定”，易县流井乡建新村人。自

谓：14岁与21岁生小孩时，疯癫两次，爬屋上墙，不怯不惧。曾梦一人，端坐桌前，称南海观音。从此（31岁）开始治病。我给奶奶端饭，突然离地一尺高，走了一丈远，唤声奶奶，平稳落地。马头村梁坤女儿患气管炎、心脏病，我手到病除。另一叫林文财的精神病人，我用一斤酒泡三只鸡蛋，把酒煮干，每晚服一，就好了。我也给人拔罐子，上山采榆木草，治妇女病，早喝补血，晚喝打血，治好一千多人。我无师自通唱“佛歌”。

她唱了多首佛歌，现录一首《十朵莲花》：

一朵鲜花佛前开，一对仙童两边排。上也是佛，下也是佛，四面八方都是佛。

两朵莲花佛前开，二对仙童两边排。上也是佛，下也是佛，四面八方都是佛。（后同，略）

任秀芝，60多岁，易县城南赵各庄人。她说：20多岁开始生病，42始给人看病。在安静地方，可以附病人之体，方知病灶。另一80多岁生婆说：常梦见后土奶奶附体。

定兴县城北关泰宁宫主持陈世英（1998年去世，时年89岁），是最典型的生婆。她说：“30多岁开始治病，46岁有了功，后土奶奶给我换了心，附了我的体。”奶奶告知，无地栖身，她就开始筹集资金（多是病人布施）建庙。最大障碍是政府不许建庙，她天天缠着村长。村长对这位摆脱不掉的老太太，无计可施，只好把村外河沿一块空地划出。庙舍不大，与农家小院相仿，但样式是典型的庙宇。她平日住在庙中，每日给人治病。庙中悬匾，上写“神医圣手”。采访时，她身边围

着一大堆老太太，其中一位（60多岁）介绍，女儿的心脏病在此治好。陈世英雄心勃勃，希望再建戏台，但终未如愿。

关于后土附体的故事，生婆们所述相差不多，故事的真实性且不去管，重要的是，由生婆们现身说法起到的、使乡民大众对后土奶奶真实性的确认。她们的故事，有时间、有地点、有人物，从第一人称跳入第三人称的戏剧手法，一瞬间，就把后土奶奶普渡众生的形象活灵活现地展示出来。此时此刻，她们俨然就是后土奶奶的化身了！她们走村串乡，无处不至，给人医病，帮人祛邪，而且确实医治好了许多疑难病症，这些摆在面前的事实，与其说是增加了她们自身的信任度，不如说是增加了人们对后土奶奶的信任度。

这个社会群体，把中心神话，化为活的、动态的现实，使疑惑的乡民对神话主角，产生信任，随之形成了巨大的心理撞击。她们是传播主神福音的媒介，是主神的化身，时而装神弄鬼，大部分时间却真诚待人，是些普普通通的小人物。巫婆一向是迷信的同义语。研究民间宗教，不能只注重文献与仪式，还应该留意到这些活着的、走来行去的"文献载体"，对她们在民间信仰传播过程中的作用给予充分估价。

（五）音乐会与艺术表演 12日上午，定兴县南大牛乡小牛乡音乐圣会，拿着写有"小牛乡音乐圣会"的小旗上山。老会头瞿秀（89岁、身体很好）说：早晨9至11点在梁家庙前吹过一阵，然后上山，在庙前吹奏，中午下山。

晚8点，涞水县龙门乡回家井村张端凤（约40多岁），手打竹板，唱民歌《十二月》《买扁食》。她嗓音很好，过往香客，多向她身边的小碗丢放零钱。

晚10点，容城县20几人组成的西洋铜管乐队上山。在后

土像前演奏西洋铜管乐，也算一奇。不拘形式，但求气氛，大概也是中国民间信仰的特点之一。

13日上午9点半，上黄蒿音乐圣会，在梁家庙前吹一小曲，然后朝顶。

下午3点，东白涧音乐会、老调剧团一起进山。剧团带有戏装，但只演武戏，无唱腔。原先演带唱腔的“神戏”，现已无人会唱。剧团团员先上山朝顶，再下山演戏；音乐会则上山演奏。

14日上午，麻屋庄音乐圣会16人上山。十点半开始在泰宁宫左侧偏殿中演奏《合四拍》《挑袍》。会头刘云（56岁）说：乐社1994年恢复朝顶。他们在泰宁宫演奏完后，下至低一层的山间宽阔处，开始演奏。

沸沸扬扬的山涧，突然飘来笙管乐的音响。一瞬间，香客们停止了喧闹，屏气凝神，驻足谛听。许多人四周张望着，山下的人向上，山上的人向下，追寻着音源。一时间，似乎整个山顶都安静了下来。音乐被满山的松树过滤了，那本来就发自竹簧的音色，揉进了松枝的清香，变得异常清爽。旋律被北方山区初起的春风传送着，被香炉中燃起的火星托举着，送入天国；也把听众们心底的愿望托举着，送入天国。这就是音乐会可以在瞬间造成的境界。

我像那些朝山者一样，第一次体会着在山野中谛听笙管乐的感受，也似乎明白了来此敬香献乐的音乐会何以受到乡民们特殊爱待的原因。他们演奏的不仅仅是音乐，而是代替父老乡亲向空中的后土祈求平安。乐社之受尊重，就是因为它用最富感情的方式，执行了最庄严的使命。

我不知，原先有近百人的十番会，几十支音乐会，数百位

音乐家，分布山头，一起演奏时带给人的感觉是怎样的；也无法想像大批朝山者被满山遍野的音乐淹没时，内心会涌起怎样的感动；对那些刚从谷底攀岩而上的朝山者来说，这从天而落、铺林盖野的笙管乐，会使他们翘首举望苍穹时，产生何等的敬畏；那些敲击的法器，把它们宏阔的音响从一个山头荡到另一个山头的时候，回荡在山谷中的回音，会激起进香者怎样的虔诚。那样的历史盛况，只能在由一支音乐会奏出的、有点孤单却极富效果的音响中，追思默想……

追溯在这特定场合演奏音乐的目的和动因，必须寻找音乐的接受者们怀着怎样的心情来谛听这音乐。山会场景中的音乐，直接接受者，一半是人，一半是神。一半是香客，一半是香客们膜拜的神灵。香客们通过音乐，体会神的降临，领悟神的启示。除了端坐庙堂、可以观照的有形塑像，后土的实体，或者说后土的灵魂，在哪里？历经艰辛的朝顶者们，真的仅仅满足于那具没有生命的泥塑神像吗？香客们是不是可以期望更多来自后土的昭示？音乐脱离了艺术本身的狭窄含意，成为特殊媒介，特殊载体。当语言无法传递神界可以领悟的意愿时，必须选择能够沟通天堂、阳间、阴间三界的媒体，这媒介不是仅在阳间才懂的、携带着各种概念和倾向的符号，而是携带着虔诚意愿，一种不说话却比说话更深切的媒体。这媒体是抽象的，超越凡俗的，没有明确概念但具强烈意愿的，是神界与人间都愿意聆听的、负载着温暖感情的。它由众人演奏，由乐手代表的集体，汇集起众人的意愿，传递天廷。

从这一角度理解，此时此地，乐器已变为传达另一种符号的器具，已不再是常规意义上的乐器，而是变为沟通天、地、神、人的法器。那些源自祛邪通神的响器，经过了专业音乐的

提升后，再回到乡村仪式时，又还原到原本的功能。当笙管乐的音响布满山岗，在它声音所及的空间中，在它所铺盖的背景范围中，就会使所有谛听到它的人，感受着那庄严肃穆的情调所昭示的情感体验。这人海中的焦灼、骚动，狭窄山道上的拥挤、抱怨，攀爬时的劳累、疲倦，汇聚起一股强烈的气场，灼燎着人心。而这一些都在那飘来的清雅笙管中，顷刻之间化为清凉。不应把这场景中的情调简单化。农民物质生活条件的简单性，并不代表他们对生命本质思考与体验的简单。

1996 年 5 月 8 日采访马头村音乐会魏国良时，他说：今年来庙会的音乐会有北桥头村音乐会、麻屋庄音乐会、下黄蒿音乐会。

1999 年采访时，只有麻屋庄音乐会在马头村一家农户庭院中演奏，也未上山。马头村承包庙会的收费原则，大大挫伤了当地人的朝顶热情。香客人数逐年下降，乐社戏班寥寥可数，呈年年递减趋势。那种由文革压抑形成的恢复民间信仰的反弹，被更加高涨的经济热潮的势头压抑下去。

（六）泰宁宫 原洪崖山下，有东寺、西寺。马头村里数座小庙及主要庙宇，分布在前山后岭。沿途所建的庙宇与景点有：元诗堂、山神殿、九龙殿、欢喜台、朝阳洞、老爷殿、三爷殿、太阳殿、神井、药王殿、救苦殿、三清殿、玉皇殿、三霄圣母殿、退宫殿、丹霞洞等。[17]各个庙宇，供奉不同神祇，为香客提供各种需求。如读书人供奉“元诗堂”中的文昌神，学生们在此进香。这些小庙，都被马头村村民承包，各自招揽香客，进香供养。

洪崖山顶的正殿“泰宁宫”，于 1995 年重新修建，塑像庙舍因陋就简，远无昔日的辉煌。庙院正中，摆一巨大香炉。香

客燃香后，插入香炉，因积香如薪，火势冲天，热气四布，人不能近。后来者只好远远抛香入炉。1999年，因香炉中的火势太大，把院中古柏烤燃，组织者只好让香客们到后面的“退宫殿”进香。

香客向香炉投完香，便入泰宁宫，在后土塑像正面的毡毯上，下跪三磕头。像前摆放“功德柜”，许多人放入一点散钱。大殿内拥挤异常，香客们只能略站一会，瞻仰神貌，便得退出大殿。后面排队磕头的人，络绎不绝。

正殿门外设桌案，摆“捐款处”牌子，数人坐此，记录姓名，清点钱款。一人手执话筒，高声喊播：凡捐10元以上者，登记姓名。50元以上者，勒石刻碑。院南坐着数位石匠，在石碑上凿刻捐款者人名与捐资数目，碑上已刻百余人姓名。石匠们终日劳此，足见供养可观。

院中立一石碑，上写：“直隶易县马头村一九九五年重修”。“直隶易县马头村凤凰山重修于一九九一年六月初一日”。“万古流芳”碑上刻：徐水县武建军三百元；高碑店胡庆霞一千六百元；涿州市付晋龙一百元；北京市赵剑一百元；徐水霍金亭三百五十元……

虽然马头村设立了捐款处，许愿重建后土庙貌，再塑娘娘金身。但并未把钱化在建庙上，这大大伤害了年年朝山但未见庙貌换新颜的香客们，朝顶人数逐年下降，反映出这种失望。

沿山小径，人烟游动，小摊主们（马头村的村民可在此售货）兜售着香、水、红布条。绕至山后，是“后山老家庙——丹霞洞”，传说中的后土修炼处。此处远离大殿的喧闹，风水独得，奇气犹存。山沟中丛树茂盛，白色的杏花已经开放，清雅愉目。经那些熬过了严冬、色泽老成的松柏衬垫，新吐绿叶

的杏树和白色杏花，显得异常鲜艳。风尘仆仆爬至后山的人，无不举首翘望。这报春的艳色，似乎是对辛劳的最好报偿。不要把朝顶仅作信仰行为，汉族人的踏青风俗，也是躲在农舍中熬过寒冬的乡民们出门一游的理由。这满山的新绿，就是最好的注脚。

四、周边地区的后土庙

（一）定兴县西辛告的泰宁宫　定兴县西辛告村于1995年兴建"泰宁宫"，是这一地域除洪崖山外最大的一座后土庙，也是传说后土出生地之一。村民们说：后土奶奶出生本村，这才是正殿。此说由来已久，有碑为证。庙中竖立数方石碑，都于文革期间，藏于民家，幸免于难。虽然文字漫漶，多有残缺，却为后土信仰提供了难得的历史资料。其中"重修后土庙碑记"保存最好，后刻"碑荫题名"，列捐款人名、钱数。正面碑文如下（原文竖刻无标点）：

重修后土庙碑记

新城县、定兴县，儒学主员赵怀芳撰文、温润玉书丹。

后土庙产。古语有云，其母家实系于斯。未得其祥，姑略而弗陈。但论其大德，可与皇天相配，其长养化育，浩荡难名，伟绩鸿功，□弘罔拯。祈无不应，祷无不灵。四方皆歌功颂德，深为景仰。焚香拜礼，□笃虔诚之念也。夫德厚者，泽自长，泽长者，祭斯永。非甚盛德，何以臻此欤。考其遗碑，自乾隆四十余年，修建迄今，已数十年矣。山门大殿，北殿后殿，群墙戏楼。因多历年所，

风雨摧残，悉已倾颓。□中父老，不忍坐视，共谋再葺。奈功多费□，难能独胜其任。募化十方乃克，共为盛举。于是鸠工庀材，同心协力。故彩梁画栋，著飞晕鸿革之华；刻楼□文，彰腾蛟起凤之妙。殿宇辉煌，改旧为新。墙垣整□，均□文正，不数月而古厥成。（以下字迹不清）

从碑文可知，村里百姓认为后土“其母家实系于斯”，是流传多年的故事。“考其遗碑，自乾隆四十余年，修建迄今，已数十年矣。”至少在乾隆四十年（1775）前，此说业已流传。碑文撰于乾隆四十年后的“数十年”间。

正殿左边立有另一块“重建后土庙碑记”。后刻：“万善同归；戏楼甲辰年修、后楼丙午年修、东配乙巳年修、西配丁未年修十；万旗民众善人等公立”。正面碑文如下（原文竖刻无标点）：

重建后土庙碑记

盖闻坤厚载物，德合无疆。自太极肇判以来，阙功甚茂矣。动□□谷，若其性与天同体。天物不生，夫以地德，含宏茅坤，其无成有佟之妙。固□私意，于所生也。然而人之灵，异于物之蠢，自古及今，无少长、无贵贱，皆知报德报功。王者祭地于方泽，登诸载籍垂为典，而有考□□。若乡里好善之人，蓄报地德之念，未敢坛禅崇隆，规模广开。……其报德之意，于是平存无是异也。我邑城东辛告村，新建后土皇帝庙，并始前殿于壬辰（后不清，略）

大清乾隆伍拾伍岁次庚戌年冬月　住持道

根据碑文记载，后土庙的建立年代是：前殿建于壬辰年建（1772、乾隆三十七年），戏楼于甲辰年修（1784、乾隆四十九年）、后楼于丙午年修（1786、乾隆五十一年）、东配殿于乙巳年修（1785、乾隆五十年）、西配殿于丁未年修（1787、乾隆五十二年）。碑文撰于“乾隆伍拾伍岁”（1790）。

这就是西辛告村民为争夺后土出生地所有权、凿凿实实的根据。据此可推，后土信仰在清初还是一个歧见迭出，未曾统一的故事。对这些后土奶奶的“分店”，马头村的人，多是神情不屑，嗤之以鼻。他们把洪崖山上皇帝御笔的“泰宁宫”，视为可以弹压所有其他小庙的护法宝。而且《后土宝卷》的故事背景，依托后山，也是有字为凭、且如史书一般的正统无欺。

且不管后土奶奶生于何处，这些分布各处、大大小小的后土庙，或有皇帝亲笔御书的匾额，或竖地方官员撰写的碑文，它们都昭示了同样的功能：宫廷、府衙对后土崇拜，称许有加。统治者利用民间信仰，灌输安于现世苦难的精神，而他们的碑匾，却如同政府号令，呼唤着艺术社会蓬勃生成，并使其存在合理化、合法化。

（二）定兴县周家庄乡塔头村的后土宫　此庙建于1991年，是最早恢复建立后土庙的村落，因此，先行者也就有了一段惊心动魄的经历。

承包“后土宫”的村民李国庆（40多岁）介绍：父亲在世时，就管理老庙。国民党杂牌军王凤刚的部队，曾拆走部分建筑，后连吃败仗，1930年回来修庙。原庙于1947年，被共产党政府彻底拆除。据说有个王善仙，半月不吃不喝、自言自

语："我是后山娘娘，回家无处安身。"本村有口皆碑的"成仙故事"，即原来建立后土庙的始因，就是指此。

"我于1991年建庙，塑了一尊后土像。'安神'之夜，县公安局就来了，把奶奶像搬出了庙。我跑了，藏在涿州。后疏通关系，给公安局长说了话，才算了事。屡经请示，政府答应从此不管。1993年农历三月十五日正式开光，农历三、七、十月的十五日都有庙会。1994年县人大常委会主任来视察，建议与村西四月初八的庙会合而为一。这就算政府承认此庙的合法地位了。"

他把建庙的整个过程，详细记录在本子上，约近万言。包括乡政府、县宗教局的批文，县土地局和村委会划拨土地的文件（占地2.47亩），村委会每次讨论此事的会议记录，《定兴县工商农业管理局》1992年八号文件："自一九九三年起，恢复该村两个旧的传统庙会（农历）三月十五、十月十五"等。他之所以桩桩件件详细记录，就是心有余悸，害怕政府部门找麻烦。

该庙承包，为期五年。按照合同，每年交村委会数千元及交县宗教局部分管理费。他说：建庙花费十万元，县城陈建民塑像每尊330元，九尊约计三千元。每年收入仅万元，三分之一上交。我一家好善，想让村里致富。老庙址在此，四村八店都来，这不就是钱吗！其实原大队有一房，每年"过庙"时也挂神像，不如堂堂正正塑个像。庙南是片水溏，计划修一水亭，发展旅游。

他说道："开始是几家人合资建庙，涉及到经费分摊与分红，发生了严重冲突，而且中途都怕了，要把钱撤回去。我开了个会，当场把钱全部退还，一个子儿不差。他们以为我没这

么多钱，一下拿不出来，可以治我。但我把几万元拍到桌子上，他们说不出话来。这庙是我一家独办，谁也干涉不着！现在许多人嫉妒这份收入，村委会也想承包，但晚了！当时谁也没这份胆量，也无投资。等我建完了，却只看到好处。所以我把文件全部留着，都是政府批件，谁也找不出岔儿!”

他夫人与女儿，轮流看庙，一家人围此做营生。香客陆陆续续来庙进香捐资，一天下来收入不菲。村民们说，李家靠此庙挣了大钱。李的说法，当留有余地。

庙内右边用木板搭建出一小屋，杨泉（60多岁，退休）在此为村民看病。他曾在广西工作、北京卖菜，现定居县城，每日上午来此。疗医的药，就是香炉内的香粉。他用小勺在香炉内慢慢搅动烧成细粉的香末，装入纸袋，嘱咐何时服用。如：必须晚上几点，躺在床上吃。一村民说：此药十分灵验！病人们不好意思地偷偷把钱塞给他。

塔头村有南乐会，会头张远（63岁，大管）说：1950年跟高兰沟村学南乐，原在后土庙吹奏，新庙比老庙小多了。

李国庆建立后土庙的经历，反映了20世纪90年代初乡村社会开始恢复民间信仰时的一段左顾右盼、欲进不能、欲罢不甘的途程。李是位聪明人，善于把握时机，审时度势。恢复庙宇不但在村落中可为其家庭赢得威望，也是一条体体面面发财致富的途径。他通晓人情世故，协同村民以集体的名义向政府提出要求，又充分利用政府的权威对抗村民的经济挟制。翻看他一丝不苟录写的村委会会议记录，可以体会到他步步为营时的惧怕和精明。尤其公安局来抓他时，他几天未合眼，数日难进食。政府在宗教问题上日益宽松的政策，使他获得自由，在经费上，他果断地与合伙者清算，独撑门面，也算苦尽甘来。

五、《后土宝卷》

一组中心神话，一旦脱离口传阶段，隶定文字，合辙押韵，配音协律，刊印成帙，就完成了自身的完善，成为正式文本，广布民间，其传播势能，也就几何式增长。研究民间信仰，不但要关注活的仪式本身，还要研究写定的仪式文本。目前所见完好的《后土宝卷》有：涞水县南高洛音乐会藏手抄本《承天效法后土皇帝宝卷》（上、下两函装）。马头村梁树明藏《慈悲灵验后土娘娘源流宝卷》（上、中、下三函装），据说传自后山庙。[18]马头村韩国兴（67岁）存有宝卷，但未见。易县高村乡神五庄李慧良（48岁）、李润福（52岁）藏《先天元始土地宝卷》，此虽名《土地宝卷》，但与《后土宝卷》全然不同。[19]这一地区，曾流行着大量《后土宝卷》，多毁于历次运动。目前所存，寥寥无几。

南高洛音乐会的《后土宝卷》，由新城县高碑店镇虎贲驿南村马献图所抄。外装木板夹裱，板上刻写名称。首尾绘有彩色图画，前题小序。大字竖写，款式一如佛经。

（一）宝卷研究 宝卷研究，始于文学界。郑振铎是第一位收集研究宝卷的学者。但《后土宝卷》，未见著录。胡士莹收录丰赡，撰《弹词宝卷书目》，编目二百余种，也未见著录。或许如二人所言，宝卷流传民间，限于僧宇尼庵，仅作劝善书看待，无人将其视为文学作品，所以少人留意。[20]如今宝卷研究已成民间宗教研究中的热门话题。对其历史的探讨和性质的认识，应借助文史、民俗界的已有成果。

关于宝卷的来源，大致有两种观点。一是认为，宝卷源于

唐代变文；一是认为，宝卷是种独立文体。

陈汝衡写道：这些宝卷，从它们的内容及结构去看，和唐代变文实在没有多少差异。它们一般都以佛教故事为题材，并且正和变文一样，它们中尽有非佛教故事而属于民间传说的。它们显然是继承变文传统，带有宗教性和化俗作用的一种说唱形式的文艺。[21]

郑振铎认为：宝卷也和变文一样，可分为佛教的和非佛教的两大类。在佛教的宝卷里，又分为：一、劝世经文；二、佛教的故事。在非佛教的宝卷里，则可分为：神道的故事；二、民间的故事；三、杂卷。宝卷所唱的多为游戏文章，或仅资博识，仅资一笑的东西。[22]

李世瑜认为宝卷与变文显然不同："变文是为佛经服务的，而宝卷则是为流传于民间的各种秘密宗教服务的。""宝卷是一种独立的民间作品，是变文、说经的子孙，不是他们的'别称'。"

李世瑜把宝卷体例概括为：1. 分24品，各别分品较少或不分品。2. 全卷头尾，有开始偈、焚香赞、收经偈。3. 白文在每品韵文之前，或在变换形式之间。4. 七言四句、八句韵文，位置不固定，宝卷极少采用七字体。5. 十字体韵文的句法为：三、三、四。宝卷格式以此为常。6. 词调曲牌，在每品之末，一般为两阕或四阕。[23]

酒井忠夫与李世瑜的观点相似：宝卷是自宋代流行的通俗道德读物善书的一种。使用白话，规劝世人。"是作为民间佛

教结社宣传其教义的手段而产生的”。[24]

欧大年（DanielL. Overmyer）则说：李世瑜和酒井忠夫的观点虽然正确，但以佛教为主题的宝卷比之民间会社宣讲教义的宝卷“口吻要正统的多”。关于宝卷产生的时间和流变，欧大年总结道：虽然晚明是民间教派广泛采取宝卷的时间，但并非这一形式的发明者。郑振铎认为南宋禅宗和尚普明写于1103年的《香山宝卷》最早。经酒井忠夫考证，此说不确，《香山宝卷》出于元代，更早的宝卷类经文《金刚科仪卷》出自南宋。可以推断，宝卷继承了唐代俗讲，源于宋代集市说经，当和尚说经被官府禁止，它就被民间教派的世俗传教者转接采纳，渐与民间信仰、戏曲传说，相互吸收，于晚明时，趋向鼎盛。[25]

如果说20世纪初，还很少有人把宝卷作为民间文学形式看待，那么到了20世纪末，仍然很少有人把它作为民间音乐的一种形式认真对待。音乐界对此的记录与研究，大概是从音乐会的普查开始。钟思第、曹本冶、薛艺兵撰写的有关文章，是这一领域研究的最早成果。由于宝卷是民间秘密会社传播教义的文本，自然成为了解民间组织思想核心的重要途径。尤其是，为吸引听众，宣卷（宝卷的演唱名称）采取了配以笙管乐队的合奏形式。就是说，宝卷不但是了解民间乐社信仰体系的文本，而且为鼓吹乐的原始表演方式提供了活的样本。自汉代鼓吹乐种建立之初，其表演方式就是集吹打唱念于一体，现今只留下了《乐府诗集》中的“鼓吹曲辞”，相配音乐，已是难辨踪迹。音乐会保留的鼓吹乐队配以宣卷的表演方式，则使今人依然可见鼓吹乐种最初的表演形态，这是通过宗教传播保存古老文化传统的最好例证。

20世纪以来，在历史上曾与弹词相提并论的宝卷，却有了完全不同的命运。弹词填词谱曲，名家辈出，在舞台上大放光彩，而宝卷则因多涉宗教迷信，沉入民间，无人问津。特别清末民初，上海、苏州一带的妓院，常是宣卷人出没之地，更使宝卷名声通于晦淫晦道。惜花主人《海上冶游备览》甚至称，“此等左道可杀！”[26]由于意识形态方面的指导，一是认为这类音乐糟粕太多，不应该研究；二是认为这类音乐品味太低，不值得研究。其实，流传市井与传播乡村的宣卷，性质不同，前者是“以博嫖客游资”，后者则与笙管乐结合，成为是宣讲教义的手段，是种十分严肃的艺术音乐体裁。宝卷所采，大都是南北曲曲牌。风格典雅，气氛庄严。探讨宝卷音乐，可为音乐史研究中，或存鼓吹歌词、或有鼓吹实践、而无二者结合的现况，起到补遗作用。如果从中找到规律，可能为古代乐谱填入古代歌词的方法，提供经验。

宝卷流传，展示了源自唐代变文俗讲、宋代讲经说唱、明清宣卷号佛的传播过程。僧道传法与民间结社，形成了传承宣卷仪式的流向。20世纪初已有人发现，“在念诵经文和宝卷之时，很可能使用了乐器。在华北农村，至今还有某些类似的组织，他们在诵经之时演奏乐器。”[27]宝卷是通过音乐形式而不是文学形式传播于民间的。

（二）宣卷 农历三月十五是各村村民集聚后山朝顶的日子，此时，没有充裕时间坐下来宣卷。马头村的魏国良（80岁）说：《后土卷》在七月及十月十五念。三月十五人太多，不可能念。南高洛的李叔同说：他23岁时（1945年左右），三月十五还在村里搭灯棚宣卷，且连续数年。1948年后，再未于三月搭棚。看来，宣卷时间可分两种：1949年前，大部分会统

在后山朝顶，在本村设坛宣卷为少数。各村乐社一般在农历七月、十月十五，搭棚宣卷。

目前保持着宣诵宝卷的乐社只有南高洛音乐会，李家坟佛事会，西豹泉吵子会。宣卷音调，十分缓慢，曲牌虽然不长，但十字句韵腔，都有较长的唱腔。即使白文，也如同戏曲道白，拉着长韵，慢慢道出。

如南高洛音乐会：文坛四人，分坐两边。每“分”开始的赞，齐声合唱。故事的主体，由四人轮流宣唱。每人唱四句，其他人稍事休息。每两句插入一个合唱的“佛”（一个相同的合尾性乐句），每四句插入一个大“佛”（另一较长的合尾性乐句）。最后曲牌，由大家合唱。这一固定曲式，循环不息。每“分”之间，插入打击乐器，或停顿休息。算是一个乐章结束。其中一人用书挑翻页，大家看词。其中两人，手拿木槌，敲击木鱼、铜磬，一人执铃，轻轻摇击。每一个八拍或四拍一击，变化很小。

乐器伴奏与文坛的合作，称为“对口”，大概是形容吹奏者的口，对着演唱着的口。口口相对，声声相应。每“分”的最后曲牌，是笙管乐器、文坛合唱的“对口”部分。许多武坛（打击乐器）会员，也加入合唱。因此，这成为每“分”的高潮处。大家在这个段落，放声高歌，颇有点与乐队比音量、争听众的感觉。会员们的脸和脖子，都因兴奋而涨得通红。在笙管音色的烘托中，这些合唱段落，展示出一种神圣的宗教情感和庄严气氛。

加入合唱的武坛会员，并未专习宣卷，但长年听闻，略诵片段。但也有特殊人物。蔡安是音乐天赋最好的会员，记忆力强，虽未专习文坛，却可熟唱大部分经卷。

按照传统，从头至尾把《后土宝卷》唱下来，约需三整天时间。旧时，村落生活，晚来无事，聚集一堂，听人宣卷，讲述后土奶奶的故事，且有好听的曲牌和乐器伴奏，当然是件愉悦的事。现在，非但没有人可以把全部宝卷宣唱下来，大概也没有人可以坐上三天，细听慢品了。

（三）文坛 南高洛音乐会的文坛宣卷者，现有四人：单玉德、单明奎、蔡然、蔡海增。他们都于 1962 年开始，跟师傅蔡福祥学习宣卷。谈起蔡福祥，会员们个个尊敬，甚至称得上是崇拜。他曾是当地的一大名人，简历如下：

蔡福祥，1978 年去世，时年 70 多岁。抗日与解放战争时期，任涞水县三区区小队队长，在定兴县河内村（拒马河中段）成功地打过伏击，具有超人的领导才能，名声赫赫。后任村主任、贫协主席，是村里第一批共产党领导人。1947 年，他妻子和两个儿子被本村还乡团何建湖挑杀。（蔡安说：何建湖与原会头何清、何义是叔辈亲戚。因为何氏家族杀了蔡氏家族的人，何清、何义两人，从来不谈蔡福祥。）自遭横祸后，他的精神垮了。与组织渐渐脱节，自动脱党。上世纪 50 年代后期，卸任公职。自开小店，维持生计。因多算钱坑害顾客，失信于民。小店后被视为“资本主义的苗”遭受批判。后流落北京，收破烂、吹糖人、要饭乞讨，落魄潦倒。故去后，村支部恢复其党籍。

蔡福祥不善乐器，唱卷最好，是“领经的”。每至搭棚，发声惊挺，倾靡四座。他的韵腔，有棱有角。念白朗然，情志超迈。全部经卷，熟诵如流。他热爱音乐，甚至在战争年代也如此。有次随音乐会发丧，有人告知“你被国民党的人钉上了”。他依然诵经不辍，发丧完事，越墙而去。

文坛的“摊”，常设他家。他的后妻，待后辈习卷者很好，总是端茶倒水。所以文坛四人（原学习者六人，一人故去，一人迁居），都愿跟他。

会员们的描述，可以了解到，蔡福祥曾是位杰出的共产党基层干部，为此付出家人牺牲的惨重代价。他有副好嗓音，并具有杰出的艺术感和超群的记忆力，把整整两大册《后土宝卷》背下来的功夫，断非常人所能为，所以会里无人不服。接物待人，知礼恭敬，令接触过的人产生亲切感。这些杰出的品格和能力，让学生们和被他领导过的村民们，敬佩异常。当然，大家也为他的家庭遭遇和后期的消沉而婉惜。或许，正因其体会过更多的苦难，在他对生活的目光变得黯淡下来时，却产生了头脑中对艺术的清澈透解。他的咒声，安详宽厚，情深似海，令听过的人，不胜神往。

（四）《宝卷》的“分”目与曲牌 《后土宝卷》各“分”目录和所配曲牌如下：

上卷 宝卷完成随意笔录（虎贲驿村子献图序）

中华民国三十二年岁次癸未年正月谷旦

后土娘娘慈悲灵应源流宝卷上

举香赞——开经偈

后土宝卷初开分第一（《画眉序》）

老母出家辞别邻里行程分第二（《傍妆台》）

老母过了深山来到海边分第三（《金字经》）

老母洞中行功明心见性分第四（《山坡羊》）

王宝上帝接老母归圣分第五（《走马词》）

刘真人盖庙贯甫救主分第六（《耍孩儿》）

后土老母救主脱身分第七（《浪淘沙》）
汉光武登基立位御口敕封分第八（《走马词》）
圣旨御敕修盖宫殿分第九（《黄莺儿》）
刘真人南京代透灵碑分第十（《挑金锁》）
老母显化引井耕上山分第十一（《驻云飞》）
井耕化缘重修宫殿分第十二（《化缘歌》，曲《皂罗袍》）

后土娘娘慈悲灵应源流宝卷下
员外夫人焚香求子分第十三（《桂枝香》）
后土老母与张斌送子分第十四（《皂罗袍》）
员外求老母画象供奉分第十五（《驻云飞》）
老母神通金丹种子分第十六（《耍孩儿》）
张斌员外好善得子分第十七（《金字经》）
员外得子满月贺喜分第十八（《海底沉》，即《浪淘沙》）
员外请师傅功画分第十九（《耍孩儿》）
李保存读书登科分第二十（《驻云飞》）
员外夫人上京受诰封分第二十二（《驻云飞》）
张斌王氏上京起程分第二十三（《黄莺儿》）
翰林修车进朝告假分第二十三（《浪淘沙》）
居家进香老母差神接引归天分第二十四（《朝天子》）

（五）古代的编辑道士与现代的抄写者　宝卷的文字虽然通俗，但要把后土故事，通篇编成合辄押韵的十字体，全部配上音乐，也决非是件容易和短时的工作，当然不是农民们可以做得到的。它是具有相当文化修养，不但有文字能力，而且通音晓律的道士所为。他们为地区中心神话的隶定、增饰、抄

写、流传，起了重要作用。

传播宝卷者，还有另一个社会阶层——乡村士绅。这个阶层，身居乡间，上承儒家经典，下悉佛道科仪，很容易将儒释道的正统教义与民间信仰联系起来，成为精英文化与平民文化间沟通的桥梁。他们上承经制，下切训行，扶助风化，弘扬儒学，把礼乐规范与民间宗教融合一体。[28]《后土宝卷》的抄写者马献图，就是这类乡村士绅。

马献图1985年去世，时年84岁，新城县高碑店镇虎贲驿南村人，成份富农。据遗孀宗淑桂（73岁）回忆：21岁嫁马时，他尚读私塾。后在田五庄、北虎贲驿小学教书，再至“北京清河粉丝厂”工作。马工于书法，乡里邻舍，逢年过节，多求其字。粉丝厂门口的厂牌，出自他手。他爱文惜字，嗜书如命，甚至看到地上印有铅字的纸，也俯身一读。文革时红卫兵拆房扒屋，甚至殃及厕所，以寻值钱之物，但徒有藏书而已。书被抄没，抬了几筐。女儿马淑娟（45岁）与田九敬（70岁，女儿公公）回忆到：原村里所用《后土宝卷》，也是借南高洛的再抄本，他边抄边吟的样子，宛然眼前。马献图的书法，字体端庄，布局匀称。卷中插图，亦其所绘，拂粉设色，精勾细描。这位平生羁磨的乡村精英，将善书宝卷抄付流传。外启乡民智，内泄胸中事。

结语：朝顶——整合文化的功能　当朝顶地点汇聚起同一地区、穿着相似服饰、操着相同口音、谈论着同一后土话题的50万乡民，这场面中的文化认同，信仰认同，就是一眼可观、无可争辩的事实。当数十万信众聚集于一片崇山峻岭之中，这些平日里难得聚集的集体群，也生发出一种庄严气象，使参与其间的人对信仰产生敬畏。后土崇拜与后山朝顶仪式，是一项

整合地方、联系地方、体现地方意志的大型仪式活动。为期近半月的仪式，把附近四、五个县市大部分村落的艺术组织，凝聚在同一空间中。对八大会的认同，就是体现地方文化标准的权威之一。各村的艺术组织，在朝顶过程中，确认着自己与整个区域信仰和地方文化的垂直联系，产生了整个地方社会的凝聚。作为区域信仰的认同本文，《后土宝卷》成为书面文化的正统象征。

平日活动在自给自足的村落和集市范围中的乡民们，离开小天井，在一年之中，有这样一段时光，汇集到有几十万同乡参予的文化交往中，是件激动人心，引发生活激情的事。数十家乐社，相互拜会。表面上客客气气，暗地里窥探着相互间的艺术，有何独特之处，想方设法，学习模仿。在相互观摩中，推动着整个地区艺术水准的提高。采访中为寻访其他乐社，常向乐师们提问其他乐社的情况。从他们的回答可知，各乐社的相互了解，多以朝顶进香时的相识为基础。可见地域性的文化集会，在民间文化的交流中产生的强烈影响。

施坚雅（G. William Skinner）纠正人类学只注重单一的村落体而忽略村庄与外界联系的倾向。

> 人类学者在中国社会作实地调查时，把注意力全集中的村庄上，大多歪曲了农村社会结构的实况。要是说中国的小农生活在一个自给自足的世界中，那么世界不是村庄，而是基层市场共同体。我要指出的是：小农的实际生活范围，并不是一个狭窄的村落，而是一个基层市场所及的整个地区。[24]

一个小农“与同一个市场系统中所有的成年人有点头之交”。他指出，这个基层市场不但仅是附近的集市，还包括会社、宗教组织，方言社群等空间范围。观察洪崖山朝顶仪式中会社的交往，可以确认，音乐会的活动范围并不局限在它所在的村庄，例年朝山，使它与京畿文化相互交融，会员间的交往，“加深了他对这共同体社会其他部分的认识”。

音乐会分布的区域，分为数个不同的宗教区域，易县洪崖山后土崇拜只是其中之一。其他的如：北京妙峰山碧霞元君、北京大兴县马驹桥梁善坡庙会、易县狼牙山蚕姑圣母庙、安新县鄚州药王庙、天津天后宫，都是当地音乐会的朝拜中心。所以，音乐会的崇拜神祇，并不固定。安新县鄚州庙会，也是京畿最大的庙会之一，参加的乐社数量，不亚易县，充塞于当地乡民意识中的主神——药王孙思邈，使其信仰体系渗进了更多的理性色彩。庙会业已恢复，庙宇堂构和庭院面积，比之易县泰宁宫要宽敞的多，盛况也可想见。限于篇幅，暂略不述。据我们观察，妙峰山与鄚州庙会的程式细节，共存于并无显着差异只有主神相左的一统仪式中。

注释：

①[日] 渡边欣雄：《汉族的民俗宗教》，周星译，天津：天津人民出版社，1998年，第3页。原著发表于1947年。

②后土的古代文献，可参见马书田：《华夏诸神》，“道教诸神”第五节“后土”，及第四十七节“土地”。北京：北京燕山出版社，1990年，第37、250页。

③同注①，第108页。

④陈宝良：《中国的社与会》，杭州：浙江人民出版社，1996年，第388－389页。社神的祭祀，原为祀“后土”，经传有记，本不足怪。但民间偏偏将后土之祀女性化，于是扬州就有了“后土夫人祠”，将后土塑成妇女之像。这种做法，其实在宋代即

以开始。宋大中祥符四年（1011），宋真宗下诏，将奉祇宫改为太宁宫，内设后土圣母塑像，“选道士焚修，本庙崇奉，一如旧制”（宋真宗《改奉祇宫曰太宁宫设后土圣母像道士焚修诏》《全宋文》卷二四零）。显然，将后土社神女性化，不仅仅是民间的误会，而是始自朝廷祀典的不察。当然，就经传本意而言，社神祀后土，当为男性崇拜。《书》曰：皇天后土。皇者，为大意。后者，厚也。在古字中，后、厚通用。《月令》云：其神后土。据注，后土为颛帝之子孙。又《祭法》云：共工氏之霸九州也，其子曰后土，能平九州，故祀以为社。《左传》曰：共工氏有子曰句龙，为后土。在古代，天子称元后，诸侯则为群后，夔后、稷后，即可为证。可见，社神之祀，应当为男性偶像。应该承认，后土夫人祠的出现，以及后土社神的女性化，同样可以从一个侧面说明社神崇拜内容的丰富性。

⑤Arthur P. Wolf, *Gods*, *Ghosts*, *and Ancestors*, *In Religion and Ritual in China Society*, 132 - 192. Edited by Maurice Freedman, Stanford: Stanford University Press. 1974.

⑥李景汉编：《定县社会概况调查》，北京：中国人民大学出版社，1986年重印本，第282页、288页、290页。1933年初版。

⑦费孝通：《美国与美国人》，北京：三联书店，1985年，第119页。乌丙安：《中国民间信仰》，上海：上海人民出版社，1996年，第9页。

⑧我们在1994年采访妙峰山时得知，90年代初，尚有几家音乐会，现朝顶仪式中已无音乐会。

⑨泰宁宫一名见注④。

⑩贾振洲主编：《易县风采》，石家庄：河北美术出版社，1993年，第58页。

⑪李养正：《道教概说》，北京：中华书局，1989年，第369页。

⑫《元史·释老志》，北京：中华书局校点本，1976年。

⑬《易州志》，卷一 1966年中华书局上海编辑所影印宁波天一阁藏明弘治（1488 - 1505）刻本。

⑭《保定郡志》，1966年中华书局上海编辑所，据宁波天一阁藏明弘治（1488 - 1505）刻本影印，上海古籍书店影印，1981重印。《卷十二·山川》：“洪崖山，在郡西北一百里，属易州。山势高峻，壁立万仞，冰雪不消。四围空谷悬崖，可观可羡。诚羽流游宴之所。古老相传，昔张果老炼丹于此，丹灶石床，古迹尚存。故八景有‘洪崖积雪’云”。《卷十七·仙释》：“张果，唐开元方士，有长年术，自言数百岁。遍游燕幽名山古刹……入常山，不知所终。古老传，易州洪崖山，有张果老丹灶石床，即其炼丹处也。”

⑮易县地名办公室编：《易县地名资料汇编》，第162页。

⑯“烧裱”与焚烧“替身”，是用“文字”和纸人作“牺牲”的代替物。以人或动物作牺牲祭品，是原始宗教的残酷形态，如基督。汉代天师道废除“血食”。古代的文字，是神圣事物，以文字作祭品，从观念上讲，并未降低规格，道教保持着这一远古传统。

⑰公李：《后土神话》，北京：中国民间文学出版社，1990年。易县人民政府档案科、易县民族宗教事务委员会合编：《后土皇帝庙》，1988年。

⑱梁树明否认所存宝卷传自泰宁宫道士，但同村的魏国良（80岁）认定，此卷传自后山。

⑲《先天元始土地宝卷》在郑振铎《中国俗文学史》第十一章“宝卷”中已有详细介绍，“把白发苍苍的土地公公作为一个与玉皇大帝斗法的英雄，这是从来不曾有过的一个传说。”台南：平平出版社，1974年，第334页。初版于1938年。另：马书田：《华夏诸神》，“《土地宝卷》中的土地老儿”一节亦有介绍，第256页。

⑳胡士莹：《弹词宝卷书目》，上海：上海古籍出版社，1984年，第2页。

㉑陈汝衡：《说书史话》，北京：作家出版社，1958年，第124页。

㉒郑振铎：《中国俗文学史》，台南：平平出版社，1974年，第310-1页。初版于1938年。

㉓李世瑜：《现在华北秘密宗教》成都，1948年。李世瑜：《宝卷新研》，北京：《文学遗产增刊》，第四辑，1957年。李世瑜：《宝卷综录》，上海：中华书局，1961年。

㉔[日] 酒井忠夫：《中国善书研究》，东京，1960年。引自欧大年：《中国民间宗教教派研究》，第208页，见注㉕。

㉕欧大年（Daniel L. Overmyer）：《中国民间宗教教派研究》，刘心勇等译，上海：上海古籍出版社，1993年，第209-10页。

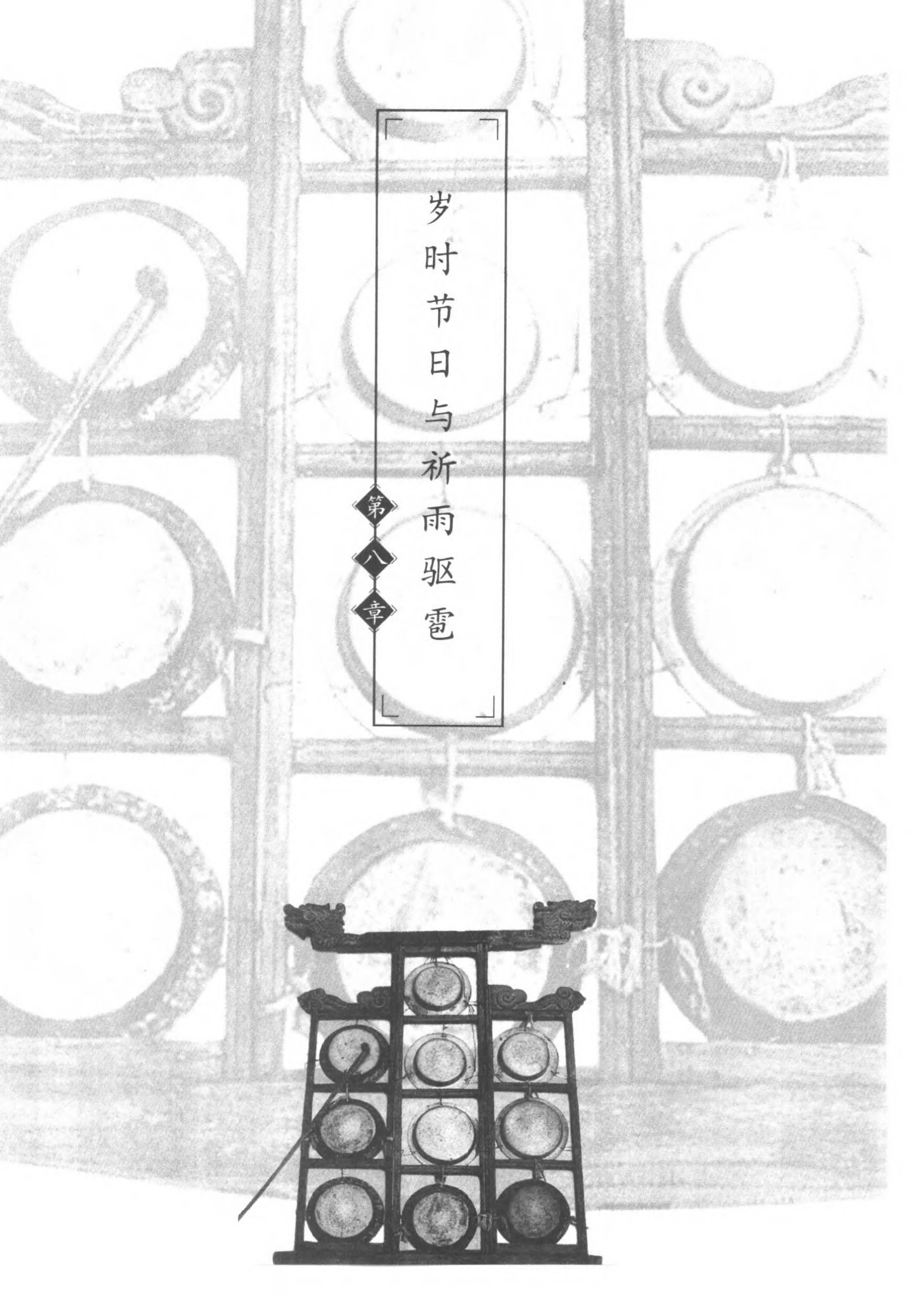
㉖同注㉑：见《说书史话》第128页。

㉗曹伟邦：《明代华北秘密宗教》，《民俗学研究》第7期：1948年，第112页。《元典章》五十七卷刑部十九杂禁：“至元十一年十一月二十六日，中书兵刑部承奉中书省札付，据大司农司呈，河北、河南道巡行劝农官申：顺天路束鹿县头店，见人家内聚约百人，自搬‘词传’，动乐饮酒。为此本县官司取讫社长田秀井、田拗驴等各人招伏，不合从令侄男等攒钱置面戏等物，量情断罪外，本司看详，除系籍正色乐人外，其余农民、市户、良家子弟若有不务正业，习学散乐般说‘词话’人等，并行禁约，是为长便。”这一资料反映了元代河北地区的乡村演唱词话的真实情况。引自赵景深：《曲艺丛谈·谈明成化刊本“说唱词话”》，北京：中国曲艺出版社，1982年，第9-10页。

㉘张仲礼：《中国绅士——关于其在19世纪中国社会中作用的研究》，李荣昌译。参见第一章第七节“绅士的职责”，上海：上海社会科学院出版社，1991年，第48－68页。

㉙G. William Skinner, "Marketing and Social Structure in Rural China" 3 parts, *Journal of Asian Studies*, 1964－65. Vol. 24. 1: 3－44.

原书空白



第八章 岁时节日与祈雨驱雹

原书空白

岁时节日是农耕文化的重要周期标志。这些节日或侧重于农耕节气（春节元宵）、或侧重于宗教信仰（中元佛诞）、或侧重于宗族意识（清明祭祖）。节日是一种把生活群体结合一起，共同进入一段特殊精神状态的时机，令人进入这种精神状态的，就是礼俗仪式。仪式树立着社区的权威，告诫生活其间的族众姻亲、乡邻社里，协调一致，承担义务，对付新一轮周期遇到的艰难困境，在增进成员凝聚力的集体祭祀中，令参与者获得群体的强大和温暖。就社区的下位组织而言，都应采取特有的形式，营造气氛，吸引成员参与，令大家进入感知社区精神的状态。音乐会在岁时节日中占有着特殊地位，是支撑仪式的梁柱之一。它的音响，布满乡村，使仪式成为可闻可辨、可观可睹的实体，因而使每一个经历其间的人，感受着节日的气氛，体验着仪式的意义。

一、春节祈祥

（一）正月开坛 音乐会一年中最重要的活动，就是春节期间的迎福攘灾。现把南高洛音乐会1995年2月10日至15日（农历正月十一至十六）的活动，记录如下。

正月十一（公历2月10日）下午：全体会员到官房子打扫卫生，在庭院中间位置，搭起布棚，内设神坛。在官房子门后，支起炉灶，用于烧水。活动时房门大敞，几无取暖功效。乐师坐坛，每奏诵完一曲，都要喝茶抽烟闲聊，略事休息，水是不能缺的。

正月十二（公历2月11日）早晨六点钟，会头在村中击锣，招集会员，把十几幅神像与碑文，悬挂四壁。数支蓝底会旗，由长约五米的旗杆，高高撑起。官房子门框上方，悬挂红色“云帐”。书写春联并张贴在门框、门楣上。春联年年不同，都透出浓浓的节日气象和文化气息，也彰显著乐社特点。现摘录几幅：

华夏正声传七代千年未泯；南灯圣会连十家百岁长荣。
笙管笛仜伬仕吹来丰年美景；铙钹鼓喳唕啊奏出歌舞升平。神州妙曲。
神乐人乐人神共乐；月明灯明灯月通明。佛法无边。
星移斗转又是一年元宵节；月明灯亮依然万家庆团圆。
佳节迎新春增福增寿；元宵逛灯会丢病丢灾。

正月十三日（公历2月12日）早晨八点钟“开坛”。其后

的十四、十五、十六，每日清晨都做“早科”，上午与晚上“坐坛”。

开坛仪式：早晨8点半，全体会员，依次在神像正面，行跪拜三叩首礼。起身点燃三炷香，插于神像前供案上的香炉中。每一会员磕头时，站立案边的老会员李叔同（1924年生）敲击供桌上的磬。供桌上摆三碗茶酒、蛋糕鲜果。

“开坛早科”。武坛打【开坛合息】（打击乐合奏，俗称“打傢伙”）

文坛念《接佛赞》：莲池海会，弥陀如来，观音指旨坐莲台，接引上金阶。大世宏开，普愿利尘埃，南天祥云盖，菩萨摩呵萨。

接法器【长三拍】。念《心经》。接法器【长三拍】。

“对口”（乐器与唱念并举）《普庵咒》。接法器【长三拍】。

文坛念《送佛赞》：道场圆满，香入炉中，千佛万祖各回宫。如愿发虔诚，色照映空，消灾福寿增。南无回宫殿，菩萨摩呵萨。南无登天路，菩萨摩呵萨。南无请佛回宫殿，菩萨摩呵萨。

早科中，许多老人陆续到来，在神像前跪拜。行完礼后，大都瞻仰四壁神像，然后坐在案边与已不参加演奏的老会员闲聊。一位老人拿来两条香烟，放在会案上，点头示意正在演奏的会员们，然后离去。这也是村民对做功德的乐师们的供养形式之一。

会员们说：原正月十二早晨，大部分家庭都来拜神。现在多在正月十六，称为“祛百病”或“丢百病”。家家户户都来，为来年的合家平安、双亲福寿、生意兴隆、无病祛灾，求神拜佛。老会员何义幽默地说：“小偷这天也要烧香，祈求偷东西

时别让人抓着。"

(二)南、北高洛的"踩街、穿插"仪式 南高洛、北高洛两村毗连，共有四个乐社：南高洛音乐会、南乐会、北高洛音乐会、南乐会。每年春节，村子里最隆重的仪式，就是四个乐社，相互拜会，游村踩街，村里人称此为"穿插"。会员们说："正月穿插，实质是行香"。

正月十五（公历 2 月 14 日）上午踩街。程序记述如下：

南高洛音乐会在拜会前为其他三家乐社各备"拜帖"，也称"帖文"，分别为：

南乐会全体　谢　音乐会全体　同谢
北高洛村南乐会合会人　谢　南高洛村音乐会　同谢
北高洛村音乐会合会人　谢　南高洛村音乐会　同谢

1. 九点钟左右，南高洛音乐会从官房子出发。一出院，开始演奏比较欢快的牌子曲。先到南高洛南乐会官房子，给南乐会"拜会"。近南乐会官房子折弯处，再开始吹打一曲。这时南乐会会员已在官房子门前集结等待，近院门口处，南乐会会员沿路站一排，敲锣打鼓，演奏音乐，以示"接会"。南乐会会头站在最前面。进门时，音乐会先行，南乐会随后跟进。北乐会会头蔡海增、单玉德，双手把"拜帖"呈献南乐会会头单明奎，单明奎也是双手接受。然后他带领蔡海增、单玉德，进入南乐会官房子。南乐会官房子中挂满神像，他们保留的老神像，比音乐会更多些。蔡海增把自带的香点上，供在南乐会主神"白衣观音"像前，下跪磕头。他起来时，南乐会会头单明奎上来搀扶他，相互间十分客气。院子中，南乐会会员拿烟分

给北乐会会员，相互揖礼，拜会拜年。待两家会头完成仪式，出来与会员们寒喧闲聊，约五分钟。会头喊一声“走了”，两家乐社会员拿起乐器一起出院。出门后一起吹打行进，前往北高洛南乐会拜会，队伍次序是音乐会在前，南乐会在后。

2. 北高洛南乐会已在官房子门前敲锣打鼓、演奏“接会”。在此处，三会的打击乐手，在一起共同打一套打击乐牌子。因为北高洛南乐会官房子前没有庭院，每年都在房前用帆布搭一个棚，中置会案。南高洛音乐会被请进棚里，坐下演奏一曲。同时，南高洛音乐会、南乐会的两个会头，把拜帖呈献给北高洛南乐会的会头，并在他的引导下，进入官房子，为他们的神像“白衣观音”敬香跪拜。两家南乐会的会员，在一边相互敬烟拜年。

3. 三会一起，前往北高洛音乐会拜会。次序是：南高洛音乐会、南乐会、北高洛南乐会。北高洛音乐会的会员已在官房子门前，沿路站立一排，敲锣打鼓，以示“接会”。他们的官房子也无庭院，房前摆一排桌案。这次是南高洛南乐会被请至案前，坐下演奏。前来的三家乐社的会头，把拜帖呈献给北高洛音乐会的会头，并在他的引导下，进入官房子，为他们的后土神像敬香跪拜。其他会员则在一边相互敬烟拜年。待南高洛南乐会演奏完，会员们退出座位。南、北高洛音乐会会员入座，一起吹奏《普庵咒》。

4. 四会相集，一起绕村“踩街”。次序是：南高洛音乐会、北高洛音乐会、北高洛南乐会、南高洛南乐会。各家乐社“行乐”的次序是：云锣、管子、笙、笛子、鼓、铛、铙、钹。

南、北高洛南乐会有：云锣 2、大管 4、笙 6、笛 3、二胡 2（嗡子）、龙头号 1、打击乐器。

南、北高洛音乐会有：云锣3、小管4、笙6、笛5、打击乐器。

这是春节仪式中景象最壮观的一幕：四会汇聚，鱼贯而行，笙管绕梁，锣鼓蔽空。村民们纷纷走出家门，驻足围观。穿着节日新装的孩子们，跟着乐队，跑前跑后，嬉戏玩耍。村里的许多年轻人还拿着照相机拍照。正如清人崔绪曾《咏皇会》所言："逐队幢幢百戏催，笙歌铙鼓响春雷。盈街填巷人如堵，万盏明灯看驾来。"①

这是乡村生活中最神圣的时刻，会员们脸上荡漾着过节时的喜庆气息，也洋溢着为自己的生活区域躬尽义务的自豪表情。在全体村民的关注下，走过两村的主要街道。沿途围观村民们的目光，是鼓励、是鼓舞、是赞许、是赞美。每至一个官房子，都有大群村民围观，孩子们更是蹿来蹿去，这些景象十分动人。

5. 一起走回南高洛音乐会官房子。待四会会员走近官房子时，早一步回来等待门口的会员，开始点燃鞭炮。鞭炮声声，与乐声交应，把节日气氛渲染的红火淋漓。此时官房子庭院中，摆下一长溜桌案，上摆香烟、茶水。三家客会的会头，在南高洛音乐会会头的引导下，进入官房子，向神像敬香跪拜。四会会员，在院中同时坐下。南、北音乐会共同吹《金子经》《五声佛》等小曲。南、北高洛的南乐会会员，吹奏流行歌曲。你劳我逸，宾主礼让。音乐会会员再次在院子中燃放鞭炮，其时笙管齐鸣，鞭炮齐放，村民拥庭，热闹非凡。这段时间约持续20分钟。

中午12点，仪式完成。各会会员相互告别。南高洛音乐会，集体吃会饭。

（三）传统的形式　蔡安说：正月十五，音乐会只能吹大曲《普庵咒》，但老会员们说，“事变”之前，曾经吹奏大曲《拿天鹅》。因为现在大家忙，所以在南高洛南乐会官房子没有演奏《普庵咒》，大家嫌时间太长。即使是现在北高洛南乐会和北高洛音乐会吹奏了《普庵咒》，也是演奏其中的一部分。所以只用半天时间，就完成穿插和踩街仪式。如果按照传统规矩，应该在各会官房子都演奏整套《普庵咒》，那需要花费一整天的时间。

北高洛音乐会的会头李俊兰说：老习惯是正月初一“穿插”，而且“穿插”路线是根据村庙的所在地而定。解放后庙拆了，但还是按原先的路线穿插。我大哥（李俊杰，原会头，头管，1996 年正月二十八去世，时年 78 岁）认为，大年初一，家家忙于拜年，就算了吧。从此改为正月十五“穿插”。

从两家音乐会会头的叙述中可以看出，随着现代生活节奏的加快，会员们没有耐性在一天之中演奏四遍需要 20 多分钟的大曲《普庵咒》，只演奏其中的曲牌《金子经》《五声佛》《撼东山》。这是大曲的最后三个曲牌，情绪比较欢快。而且穿插的时间也由大年初一改至正月十五。

现在的穿插路线，以四家乐社官房子所在地为目标。但按照传统，应该沿着原来村里所有的庙宇所在地行进。南高洛音乐会官房子，是 1978 年乐社恢复时才由村委会分配，北高洛音乐会官房子，是 80 年代后同村商人办工厂未成把厂房送给他们的，只有南、北高洛南乐会的官房子，是原来的“白衣观音庙”址，所以现在的穿插路线应不是传统的。

下午 5 点钟，少林会在音乐会官房子不远的开阔地表演。两面大旗上有“涞水县南高洛武术会”。在鼓、锣、铙、钹的

敲击节奏中，一群十几岁的孩子，逐一上场，练打一套武术。这是少林会给村民拜年的形式。村民们说：他们拜会，是为给他们捐钱的人表演，不属于村里各会相拜的会。

民间举行的由音乐会鼓吹“旋绕村城”的仪式，实际就是历史上的“行像”仪式。历史文献中多有这类“百戏导从，循城为乐”（《辽史·礼志》）的记载，可见传统深远。现摘引几条，以资参照：

> 《僧史略》“行像”：景兴尼寺金像出时，诏羽林一百人举辇，伎乐皆由内给。又安居毕，明日总集，旋绕村城，礼诸旨底；棚车舆像，幡花蔽日。

> 《送史略》：今夏台灵武，每年二月八日，僧载夹宁佛像，侍从歌乐引导，谓之巡城。②

（四）元宵节　正月十五晚：音乐会在官房子演奏坐坛。进香村民络绎不绝。九点至十点钟之间，是高潮期，村民们一批接一批，接踵而至，几无间断。村民们在庭院中心位置设立的神坛前，跪拜磕头，并把带来的香，自己点燃，插在神像前的香炉中。烧香者大都是中年以上的人。男人们大多默默烧香，磕头后默默离去。妇女们则为谁先谁后，相互推诿，嬉戏半天，终于一个个跪拜如仪。烧香定要单数，五封香，或三封香。许多人就在官房子隔壁、蔡安家开得杂货店买香。年轻夫妇抱着孩子一起来，妻子跪拜时，把孩子递给男人。烧香者进门时大都有说有笑，在众人面前下跪时，却显得不好意思，但真正跪下磕头时，面目表情，却极为严肃。起身后，弹着膝盖

的尘土，不敢抬头看别人关注的目光，赶快离开。村民们跪拜烧香后，都走进官房子，听一会音乐会的演奏，看一圈挂着的神像与碑文。老人们向后生们讲解着“全神像”上的神名与职能。

一位老太太，托一茶盘，上放用蜡纸卷成的灯花，走一步，撒一个，从院门走到房门，留下一串燃灯。此称“放灯花”。青年人点燃爆竹，相互攻击，跑来躲去。此时则偃旗息鼓，屏息围观。空气中弥漫着燃放爆竹的气味，这是乡村年夜的气味。

(五) 节日仪式的承担组织 整整四天的仪式，音乐会一直在官房子中坐坛。这个称为“音乐会”的组织，的的确确不是一个仅仅演奏音乐的乐队，而是担当着为全体村民，向神灵祈祷的神圣使命。他们搭棚设坛，悬挂神像，张灯结彩，树旗立幡，张贴春联，燃放鞭炮。更重要的：踩街巡游，祛灾迎福；早科晚坛，宣卷诵经。他们用笙管乐的特殊音响，为神坛的所在空间，铺垫氛围。使置身于这一场景中的、来这里“丢百病”、瞑瞑祝祷来年平安的村民，在乐声中体会着敬畏与神圣。

南高洛还有其他会社，如武术会、戏班。他们仅在节日期间，找块空地，表演助兴，不负责设立神坛，为村落张灯结彩、踩街巡游的任务。音乐会原保留着四百多幅吊挂和近百盏灯笼，仅仅把这些吊挂串联街头，把灯笼悬挂当街，配备数百支蜡烛且需时时替换，就决非是件轻松事。这些事务都由音乐会独家承担。所以音乐会常被称为“灯会”。这一称呼反映出它承担的多种职能。演奏音乐，仅仅是其承担的最具特点的项目之一，它还必须负责在应该演奏音乐的时段所要安排和配置

的相关事务。

“音乐会”，是一个演奏“音乐”却不限于“音乐”的“会”！

（六）岁时节日的仪式体验 宗教节日和岁时节日，大都处于季节变化、收获之后、或者农作物尚在生长的农闲时节。季变、收获、期待，展现着自然神灵对人类祈祷的回应。温暖的春风，丰收的作物，成长的新谷，令祈祷者看到虔诚供奉的回报，因而信念倍增。把光阴划分不同性质的意识，令人对周而复始的光阴流逝和宇宙天体，产生敬畏。这是最容易产生宗教感情的时段。新春佳节，万象更新。吹打（音乐）、秧歌（舞蹈）、年画（美术）、春联（文学）、灯饰（雕塑）等艺术品类，都被调动起来，共同营造节日气氛，但其中仍有层次之别。

析其性质，可以揭示出民间仪式中艺术行为共有的特定—神圣与凡俗共容一体。两类不同性质的音乐组织，各自营造着节日的两种场景：一是喜悦，一是庄严；一种是对现实的满足，一种是对未来的敬畏；一是世俗性的节日气氛，一是宗教性的内心体验。

南北高洛，四会踩街。南乐会演奏流行歌曲，渲染热烈的节日气氛。音乐会演奏的曲目，部分是欢快的短小曲牌，但坐定会棚演奏的、而且在连续四天的坐坛中演奏的，都是大曲《普庵咒》。何以在万象更新的春节，仍要演奏在葬礼中供奉祖先的相同曲目？风格庄严的大曲目不是大杀新春光景？

这里出现了与葬礼仪式出现热闹的吹打班一样的悖论：丧葬典礼，音乐愉悦。新春佳节，音乐严肃。

如同葬礼中音乐会与吹打班执行两种仪式功能一样，新春

佳节，两类不同性质的艺术会社，也表达着两类不同性质的节日内含。南乐会制造过年气氛，热闹火爆，把社区闹的热火朝天。越是如此，越达其功效。吹打班的唢呐和秧歌队、高跷会的锣鼓，为辛苦了一年的村民，提供放松一下的气氛。

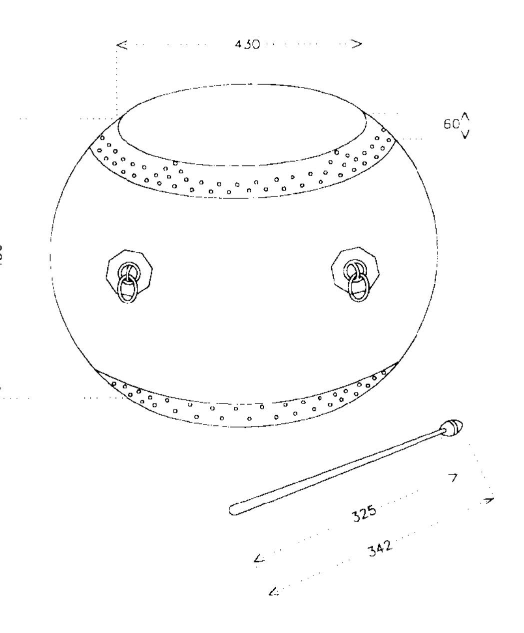
音乐会则是向神灵传达对来年愿望的传媒。它隐含着昔日经历的恐惧和对未来祥和的企盼。文坛念赞，祈求神灵，降临本村，接受奉献，来年中保佑户户平安，五谷丰登。这类音乐不需热闹，更需虔诚。这是乐社在新春佳节演奏《普庵咒》的原因。

神界与人世的对应中，人们想象着，既然世间帝王喜欢格调高雅的音乐，仙界神灵也需相同规格的音乐。阳世与天堂，品次相一。敬神之乐，决非吹打班、秧歌队，在街头巷尾敲敲打打令老百姓欢谐忭舞的音乐，而是帝王之尊在宫廷华室享用之乐。笙管乐的庄严品格，恰如其氛。

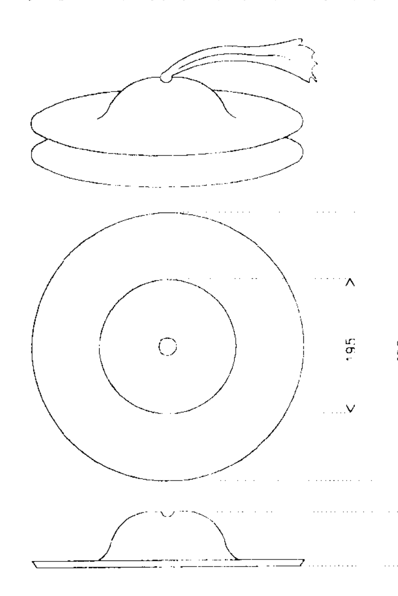
许多地区的春节活动，没有音乐会类的敬神组织，只有吹打班、秧歌类的表演组织。京畿地区两类性质不同的乐社，在节日中展示的不同性质的内含，让我们体会到传统节日中的另一层意义。

（七）艺术组织与艺术享受 四天仪式中的每个上、下午，武坛要敲击持续半小时的打击乐器合奏《粉碟子》（又称七节《粉碟子》）。会员们并非只演奏旋律乐器，习艺之初，个个都要学习打击乐器，所以，演奏大套时，大部分会员都参加。这也是作为演奏者最过瘾的时候。我们说音乐会是个必须热爱音乐的人才能参加的组织，观看会员们半是音乐、半是舞动的打击乐合奏，最能深切地体会到这种职业的乐趣。

会员们把铙钹的红绸布，绕圈捆绑的手掌上，以利舞动。

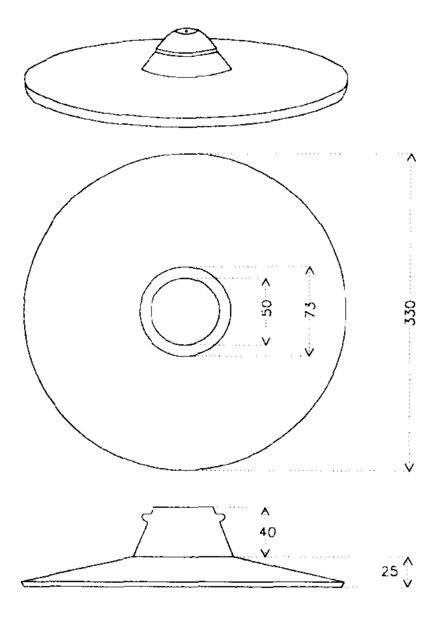


演奏动作，花样奇绝。胳膊或伸、或屈、或反、或转，铙钹上下翻飞，左右骈比，前后收展，令人目乱情迷。时而轻蹭钹边，时而重撞铙片。铙钹单片徐徐扬起，余声绕梁，铙钹双片迅速收夹，煞声短促。在这一系列对撞的轻重缓急中，产生出音色的明暗实虚，抑扬顿挫。坐鼓引领节奏，或击鼓边，或擂鼓心，统领全场情绪。



《粉碟子》结构七节，布局严密，由缓渐紧，层层趋进，从抑扬有致，到紧锣密鼓。套曲近尾处，也是起劲处，鼓也急，铙也抢，钹亦冲，板亦亮。当大号铙钹的连击持续到一定时间量时，当节奏密集到叠摞密布、插无间隙时，便造成心理的强烈亢奋。最后在震耳欲聋的宏响中，一击而终。会员们个个额头上大汗淋漓，解衣敞怀，一碗温茶，一仰而尽。他

们愉快地抽着烟，大呼过瘾。“燕赵多慷慨悲歌之士”的豪迈，此时此景，一览无遗。所以在城里工作返家过节的单荣庆说：“一年不回来打上一套家伙，不出上一身大汗，就觉得一年不舒服。”诚哉斯言！



既要充分认识乐社组织在乡间仪式中的重要作用，也要充分认识参加这一组织带给热爱音乐的会员以多大的艺术享受。组织的团结，并非仅仅体现在日常生活的互帮互助中，一个音乐组织，会让人在这种你也缺不了我、我也缺不了你的组合音响中，在打击乐器合奏中的明暗对比、突让进退的音色变化中，在由几十双手共同织成的如流乐声中，感到集体的强大，感到社区的强大，因而感到一个艺术组织抱团的向心力，它令参加者强烈地体会到，会社的概念是个多么明确、可感可依的实体。

中国吹奏乐器的性能，决定了它必须合奏，才能发挥互补的特点。这或许也是中国文化不提倡个性独立的特点折射于器乐文化中的表现形式之一。音乐会的四件旋律乐器，除了笛子之外，单独一支管子，一攒笙，一架云锣，在现代专业演奏技术高度发展之前，几乎都无法独奏，非要合奏才能让人体会其功能和艺术魅力。打击乐器更是如此。单击一鼓，索然无趣，锣鼓齐鸣，相映成趣。会员们有机会聚合一起，享受合奏乐趣

的时光，就是春节的闲暇。所以，合奏是件多么愉快因而吸引会员的事。

因为乐社的打击乐器有限，铙钹各四、五副，所有会员不能一同参加，只能轮番上场。为使每个会员都有参加合奏的机会，正月十六一个上午，他们竟然连续演奏了三遍《粉碟子》。有些会员，不忍释手，连续作战，直到这些燕赵大汉，个个大汗淋漓，方肯罢休。演奏员击打乐器时的情感投入，常令我们觉得，他们简直是把期待了一年参演合奏的饥渴甘醇，饮它个一醉方休！让这些舞动的法器，把一年的晦气，抖它个一干而净！这大概就是艺术行为中不仅止于艺术含意的多重表现之一。

（八）流井村的“九曲龙灯阵”　流井村是去后山的必经之地，也是乡政府所在地（马头村属于流井乡），所以就成为后土朝顶的聚会地之一，该村音乐会也形成每年农历三月接待各路会统的传统。会头张德金说：别的会来，本会要接会，与他们一起吹。但主要在三月十五之后。许多香客到本村居住，各家各户忙着接待，十五前凑不齐人。现在音乐会只是在三月搭建茶棚，我们看到他在用土垒起的临时炉子，点火烧水，因用秫秸，烟气薰天。

流井村每年在春节与农历三月十五期间，都建立“灯阵”。1994年4月，张德金告诉我们：因无足够经费，未搭灯阵。因未在春节期间采访，现把1999年4月（公历三月）的灯阵记录如下：

流井村十字路口，是全村的活动中心。车到流井村路弯转处，已开始堵塞。从易县过来赶山的车，首尾相接。私人出租的面包车很多，载满了善男信女，看起来妇女较多。几个领口

处围着红布条的年轻人，在路口维持交通秩序，但效果不大。街两边是临时搭成的商摊，汽车从拥挤的摊位中缓缓驰过，常常被那些永远不会提速的推自行车的人，堵上半个时辰。外地商人搭起的布篷，分布在摊位后面，用以晚上住宿。南边空阔处，建有一座临时戏台，正上演河北梆子《秦香莲》。人们随地势高低，沿街而立，排成数十排，翘首观看。吴桥县杂技团在空场处搭建大棚，一支数人组成的铜管乐队在卡车上演奏，边上一位打扮妖艳的姑娘在兜售门票。高音喇叭中，不断播放着流行歌曲。这百里方圆，一年之内，就是这时最热闹了。姑娘们打扮的花枝招展，老年人不为买卖，只图开眼，孩子们大呼小叫，妇女们则一边抹着眼泪看戏，一边笑嘻嘻地照顾着孩子。

从十字路口向西绕过十几米，有块面积空阔的场院，当地人称为“灯厂”的灯阵，就建在这里。音乐会的会棚，搭建在灯阵东侧。棚内正中悬挂后土像，沿棚一溜挂着各位神祇的画像。棚前面南的房屋墙背，贴着粉红纸，上写捐款者姓名和钱数。

灯阵是用360根一米多高的木桩，圈成复杂的两个方阵，从外向里，每一圈只留一个出口，图形与迷宫一样。因为分为两个对称的大方形，圈到最后时，两个大圈在中心相接。人从左边方阵走进，只能从右边方阵走出来。木桩与木桩之间，用编织的草绳麻线串拉，阻挡越行。每行之间的宽度，约可容下两人，许多姑娘双双搭伴，领着手一圈圈地绕行。所以一旦进入，就不能退出，除非跨出绳索。所谓灯厂，就是在每一根木桩上插一小碗，内放蜡烛，天黑点燃后，就只见其光，而不见其桩了。整个灯阵，如同一条灯龙，旋来绕去，颇多妙趣。

灯厂的中心和北面相对的墙边，用木杆扎起两座高约十几米的灯架。样子如同建筑用的脚手架。整个灯架，呈金字塔型，沿梯而上，用松枝装饰。每层都用木条支撑，每层都摆放一圈灯烛。夜晚灯亮，景象壮观。

晚九点多钟，音乐会从会棚走出来，开始走灯厂。最前面的会员手擎后土神像，后面行乐次序是：云锣、管子、笙、笛，匾鼓，铙、钹、铛子。流井音乐会发生了极大变化，融进了唢呐，所以一位演奏唢呐的中年人，吹着音量最大的唢呐，走在前面。音乐会边行边奏，穿梭徐绕。数百位村民，不分男妇耆稚，一个个紧随其后，穿入灯阵。一时间，灯阵中人流如织，密密麻麻，首尾相衔，如贯长龙。

当人们把一块地域，圈定划分为某种图形，并按一定之规，穿行旋绕，便有了某种神秘感，更加灯烛盏盏，木桩幢幢。这是一种游戏，也是一种神秘。此时的音乐，为人们体验这种特殊的神秘感受，铺就了气氛。乐声笼罩在整个灯厂的上空，簇簇音节与冉冉灯火，相应交辉。喧闹的人群，此时安静下来，村民们屏气凝神，专注绕行，但听乐声缭绕，步声杂沓。节奏行板，控制着行人步履。音乐会从灯阵中绕行一圈，近半小时。他们出来后，进入会棚，稍事休息，继续演奏。

河北省的许多县志中，都有这类“九曲黄河灯”的记载，其中《龙门县志》，成书较早，刊于康熙五十一年（公元1712），可作参照：

自十四至十六三日夜为度。县城及各堡多建灯厂，并立木竿曲折环绕，擎灯三百六十一盏，名“九曲黄河灯”。男女中夜串游，名为“去百病”。又随处演戏、办社火、

唱秧歌及节节高等戏以为乐。③

出身涞水县的当代女作家铁凝，在《灯之旅》描写过家乡的由“六百根齐腰高的木桩布成的卐字迷宫”灯阵。这样壮阔的“灯厂”，已不多见。④

二、中元祭鬼

安新县赵北口中元节 1993年农历七月十五日，我们参加了位于白洋淀旁的安新县赵北口南街音乐会主持的“中元节”仪式。

赵北口是个大镇，人口一万多，也是个重镇。因其位于雄县、任丘、安新三县交接点，历史上曾为交通枢纽。民谚有“十二连桥赵北口，天下大庙数鄚州”。原镇口向南，建一排连续相接的拱桥，共计十二座，形势不凡。镇北的鄚州药王庙，占地数顷，规模巨大。旧时，为自己家乡而自豪、但大概并未进过紫禁城的当地老百姓都说，寺院是仿照北京城里的“金銮殿”修建的。村镇依淀临水，帆樯往来，达州通域，生活自然颇多情致。镇中的艺术组织还有：高跷会、少林会、五虎会、天龙、地龙两班龙灯；另有京、评戏班。由这众多的艺术班社，不难想见该地民间艺术与民俗活动的活跃。

除春节正月的例行仪式，音乐会主要活动之一，就是中元之夜，行街下淀，奏乐祈祥。历史典籍中关于“中元节”的记载颇丰，其中大都描述了节日活动中“扮演秧歌、狮子诸杂技”（《北京岁华记》）的艺术表演。明清笔记方志记述最详的，要算《帝京岁时纪胜》。为与今日的民俗仪式参照，不妨一读：

中元祭扫，尤胜清明。绿树阴浓，青禾畅茂，蝉鸣鸟语，兴助人游。庵观寺院，设盂兰会，传为目莲僧救母日也。街巷搭苫高台，鬼王棚座，看演经文，施放焰口，以济孤魂。锦纸扎糊法船，长至七八十尺者，临池焚化。点燃河灯，谓以慈航普渡。如清明仪，舁请都城隍像出巡，祭鬼神……每岁中元建盂兰道场，自十三日至十五日放河灯，使小内监持荷叶燃烛其中，罗列两岸，以数千计。又用玻璃作荷花数千盏，随波上下。中流驾龙舟，奏梵乐，作禅诵……河汉微凉，秋蟾正洁，至今传为盛事。都中小儿亦于是夕执长柄荷叶，燃烛于内，青光荧荧，如粼火然。又以青蒿缚香烬数百，燃为星星灯。镂瓜皮，掏莲蓬，具可为灯，各具一质。结伴呼群，遨游于天街、经坛、灯月之下，名斗灯会，更尽乃归。[5]

晚明刘侗、于奕正合撰的《帝京景物略》，则提到民俗场面中的音乐活动：

“岁中元夜，盂兰会，寺寺僧集，放灯莲花中，谓灯花。酒人水戏，缚烟火作凫、雁、龟、鱼，水火激射，至萎花焦叶。是夕，梵呗鼓铙，与宴歌弦管，沈沉昧旦。”书中还记下了“田家乐”中的曲目名称：“乐则鼓吹杂耍弦索，鼓吹则《桔律阳》《撼东山》《海青》《十番》。”[6]

上引文献，描写的是京城景象。帝都对京畿府县的影响十分强烈，“梵呗鼓铙”“宴歌弦管”的习风，一直保持于民间，

上述曲目至今仍在演奏。现把赵北口的所见所闻，记录如下：

是日近晚，我们下车时，降红色的落日还悬在白洋淀的芦苇荡上，染得湖面粼波绚丽。岸边的湖水涌动着，用它那宽阔的胸膛大口大口地吞吸着初秋白日的酷热，把它化为清凉爽气，吐撒出来。音乐会会员开始在村政府隔壁的小学门口集结。吃过晚饭的村民，步出家门，远远地瞅着这边的动静。买杂货的摊主们拾掇着自己的货物，以免聚集地越来越稠密的人群挤倒摊架。

六点半，音乐会开坛叫场的击鼓筛锣很快变为紧锣密鼓。

一位壮年汉子，手持一根半米长的木棒，上端紧箍生铁制成的圆形套筒。套筒铸有三个深洞，填入火药，用力凿实，下装引信。点燃引信，声如爆竹。此称“铳子”。持铳子的汉子，要很有些胆量。每次爆炸，不但声如炸雷，能量亦扑面如潮，且一次引爆，连发三响。站在七、八米外，亦能感到从摩肩接踵的人群腿缝中蹿过来的巨大冲击波。燃放第一声“爆竹”，便宣告了整个仪式的开始。此后，队列每行百米，燃放一次，以壮声威。浓烈的火药味，弥漫空中，给满街满村罩上一层节日的气“味”。

音乐会以“行乐”队形排列：前面八人，挑八支大灯笼。灯笼上大书“赵北口音乐老会”字样，旁用小字，注写捐赠者姓名。灯笼之后，是手持开道锣的老会员。接下来便是乐队。最前面两架云锣，后一排三支管子，再后四排，并列八攒笙，两支笛子。接下来是打击乐器：鼓、铙、钹、小钹（板）。垫后会员，手持“地藏王”像吊挂。另有数位年长会员（称“跑道”），手持小旗，在乐队周围开道，维持秩序。

音乐会边奏边行，徐步缓移。整个行进过程中，乐队采用

文、武场交替。文场（笙、管、笛、锣）奏完一支曲牌，武场（鼓、板、铙、钹）敲打一番。“文”“武”之道，一张一弛，劳逸结合。

村中有条贯穿南北的主街，住宅以此为中心，向两旁延伸。乐社从南向北，穿行整条街道。沿街人家，伫立房门，翘首观望。几乎全村村民都走出家门，真是“沿街空巷，逐队而观”(《道咸以来朝野杂记》)。人群跟随在、聚集在、簇拥在行乐队伍的前前后后。作为音乐会会员，此时此刻，成为整个仪仗的中心，也是全村男女老少关注的中心，那无比的自豪感，溢于面表。

队伍行至村北头的一座约四、五米长的桥边。这里是雄县的南十里铺镇与安新县的赵北口镇的交界处。一桥毗联，两镇相望，分属两县辖治。至此音乐会向西折，沿水道而进。此时，天已擦黑。早已泊在那里的一支木船上站立的艄工，目击音乐会临近水道，将中元节的第一盏荷灯，平稳而郑重地放入淀中。

音乐会临岸时，路中摆放一张小桌，上置三条香烟。老会员解释说，这叫“接会”，是村民们对音乐会捐赠的一种形式。队伍见此，立马打住，为“接会”人家演奏一曲，再继续前行。会社的恩主，就是当地广大村民，他们采用“接会”方式，一为乐社资助供养，二为家人祝祷平安。

队伍至西南方向的码头，十几条木船，等候在此。文场乐队坐一条船，武场乐队坐另一条船，热心的主人亦为我们专备一船。此时天已大黑。船队鱼贯驶离，观赏的村民，“冠盖相属”，在岸边筑起了一道人墙，目送行舟。

白洋淀不是那种一望无际的湖泊，临岸处，由无数条宽宽

窄窄的水道组成，间隔水道的，是大片大片茂密的芦苇丛。高大的芦苇，一块块、一丛丛，覆盖在水面之间凸起的陆洲上。贯通其间的水道，时狭时阔。最狭处，只能容下船身，甚至小木船亦不能用船舷的划桨，需要换用船尾的撑杆。宽阔的水域，则是真正的一望无际的湖泊。

船队缓行，乐队缓奏。船队最后的两支木舟，不断向船舷两边静静放下一盏盏荷灯。行驶的船队，如同拖着两串长长闪烁的灯尾，游向淀中。荷灯的式样有多种。一种是将荷叶平展在水面上，中间放上一寸左右长短的蜡烛，再用粉红色、黄色、蓝色薄纸扎成的灯罩，套在上面。远处望去，就成为一盏盏粉红色、黄色、蓝色的彩灯。另一种就干脆用白纸条蘸上蜡，撒在荷叶上燃放。因荷叶不沾油，隔蜡燃火，毫无关系，泰然自若地漂浮水面。

有着与沸腾喧闹的陆地上生灵的对比，幽深的湖淀中，便显得分外宁静。盏盏荷灯平静地伏游于水面，烛光点点，光昏摇曳。水中倒影，渐渐拉长，由宽至细。是时，“河汉微凉，秋蟾正洁”，如盘秋月，在高可没人、摇来摆去的芦叶中穿行，时隐时显。

船队驶入白洋淀深处，狭长的水道一下宽阔起来。音乐会奏起了缓慢的古老套曲《挑袍》。乐声如潮，荡漾湖面。它那稳健的节律，似乎控制着行舟的步律。与我们一样，音乐会的演奏员们，也因身处水泽，神情透爽，分外投入。他们双目微闭，操管捧笙，“设宫分羽，经徵列商”。在这一特定背景中，才让人真正品到了“古典音乐”一词的全部内涵。这里没有近世民间吹打乐的热闹火爆，没有《二泉映月》式的过量激愤。平静而含蓄，肃穆而庄严。

撑船的艄工，个个如坠仙乡，轻摇缓摆，唯恐翻动水花，惊扰了乐句的连绵。大片大片的水泊，是传音的载体，亦是消除杂音的过滤体。音响经过了湖面的过滤，变得明净似水，变得柔情似水。甚至那些在干燥的陆地上显得过分“生猛”的打击乐器，也朗朗生韵。艺术与自然，音响与水声，此时已是水乳交融，难分何是人工，何为神工。是音乐点化了自然，还是自然点化了音乐?

船队在湖上围着村子绕了一个大圈，驶向村南头的出发地。码头边面水而居的人家，等候多时。船队行过某家，音乐传入某家，那家人便倾室而出，燃放爆竹，此也谓之“接会”。鞭炮用长长的竹竿挑在水面上，燃炸的爆竹，跳落在水面上，溅起簇簇水花。与我们同乘一船的会头李德罕，站立船头，指挥乐社在燃放鞭炮的人家岸前，演奏片刻，以示对“接会”人家的尊重。

音乐会上岸，仍要演奏一曲。是时，人声、乐声、鞭炮声，一片节日的混响。待我们恋恋不舍地驱车离淀时，已是深更夜半。正所谓“更尽乃归”。

中元普施，是人们为满足那些得不到供养、四处乞食游荡的孤魂野鬼们要求垂顾的愿望而举行的仪式，燃放河灯，为回家的祖先照明引路，祭奠供品，促使它们尽快撤离阳间，返回冥界。消费财物、普施献乐得到的补偿，便是祛邪免灾，摆脱鬼魂缠扰，获得来年平安。原来寺院僧尼对孤魂野鬼的作法仪式，就是为了镇压饿鬼入侵的势头。但这些仪式在长年的演化中，渐渐发生了变化。消极的恐惧情绪，被积极的精神所取代，化普施为义举，变除灾为迎福，因而使这个在原始意义上说起来有点鬼气的节日，变得喜气洋洋。

> “中元节”最大的一个第一位的目的，全都是基于“除灾”这样一个消极的出发点。但是，在十分看重“现世利益”的华人社会里，人们不喜欢只通过“除灾”来达成礼仪的目的。因此，“中元节”的第二位的目的，就以同时并存的方式出现，经过“现世利益”的具体化及其应用的形式而展开。就是说，“中元节”第二位的目的，总括起来便在于“迎福”，具体地表现为救济贫民之原理的应用。⑦

这是中国民间文化的一个重要特点，即把个体的恐惧纳入群体的强大之中，从而在仪式中摆脱个体的孤单，获得群体凝聚的效用。如同葬礼中个体的悲哀，家庭痛断亲情的损失，是以仪式过程中获得的整个家族和社区的关怀并形成团结的群体为补偿一样，对饿鬼的普施，也演变为对公益事业的捐助和积德行善，随之使仪式成为福祥降临的前奏。于是，仪式中打击乐器的宏阔音响，就不再是恐吓地狱饿鬼勿扰阳间事务的驱吓，而成了为积德行善、普天同庆、宣而广之的鸣告。音乐会船行之处，得到各家各户的隆重接待，因为会员们在烟水茫茫的湖淀中，用音乐传达了村民们对祖先的问候与敬奉，用音乐安慰了孤魂野鬼，使他们各归其位。更重要的，通过音乐会的巡游，进一步联结了全体乡民，使他们在仪式中体认着与社区的认同。于是乎，中元节为“亡灵们”而备的“梵歌钟磬”“亭野声歌”，便成为“生灵们”“遥见遥闻，隔水相赏”，现实的人生享受。

三、祈雨驱雹

由于水利灌溉设施的与科学意识的普及，京畿民间的祈雨活动，已寡不多见。老人们说，祈雨仪式原是音乐会主持的仪式项目之一，但我们尚未遇到。空缺这一仪式，似不能全面了解音乐会在旧时生活秩序中的作用，所以现据老人们的回忆，记述如下。

（一）靠天吃饭与祈雨仪式 民间仪式与村民的切身利益和生活共同体的局部利益密切相关。虽然历代政府都在改造水利设施方面，兴建过一些工程，但基本以筑堤防洪为目标，远未解决蓄水灌溉问题。“据中国地理研究所在50年代的估计，1949年前河北灌溉耕地面积，只占全部耕地的约7%，灌溉的水源几乎全靠水井，占灌溉面积的80%。据中国科学院1973年的估计，冀中平原上有45%的耕地有灌溉。”⑧

帝制时代，京畿河道，分布虽密，但水库引渠，基本阙如。乡民用的灌溉器械，仍然是水车和辘轳，十分简陋。耕耘之外，一听之天。所以，五谷丰登要建立在风调雨顺的前提上。

《定县社会概况调查》根据定县自有记载以来的县志资料中对自然灾害的统计如下，水灾占25%，旱灾占24%，其他灾害比例的次序是：蝗灾、地震、雹灾、瘟疫、霜灾、风灾。这项统计也适应地理环境相同的京畿其他县市。

定县社会调查组对三个村庄654口井凿井时间的不完全统计说明，从清代顺治元年（1644）到民国八年（1920）的276年中，村内凿井159（用于生活），村外凿井188（用于灌溉）。

民国九年北方五省大旱，民国十年“华洋义赈会”提倡新法凿井，价格低廉，技术易习。由于刚刚有过切肤之痛、为旱所苦的经验，新法凿井技术，得到迅速推广，甚至广及邻省山东。凿井之时，观者数千，纷纷效仿。从民国十年到十七年的七年间，村外凿井，达到283口，村内凿井，14口。可以看出，村外凿井数，大幅飙升，村内凿井，并无明显提高。说明凿井灌田，解决旱灾与增加产量的意识，刚刚开始普及。

实行新式凿井技术后，定县所在的冀中南至石家庄地区，在1949年前，成为京畿灌溉比较发达的地域，在定县抽样调查的24个村庄中的56,210亩土地,有井泉灌溉的“水地”,达到29,440。水井深度3－10米，打一口砖砌井，平均需要48个工，即六个人工一周的劳动。1921年的凿井费用，为80元左右。平均每井可灌溉20亩耕地，水源旺的大井能灌50亩，小井仅灌数亩。⑨

日本南满洲铁路株式会社《惯调》提供的村落水井总数资料，更加可怜：

沙井村（顺义县）：10口，私井7，公井3；

吴店（良乡县）：8口，私井4，公井4；

侯家营（昌黎县）：8口，私井4，公井4；

大北关（平谷县）：1口。公井1。

阅读这些经济统计资料，可以了解到，京畿地区的灌溉系统，只是到了民国年间，才开始在某些地域得到改善。这引出一个有意味的问题。

三角洲地区有渠道排灌系统贯通江湖，湖边低地四周常有堤圩，为防洪、围田之用。这类水利工程需要数十、

数百乃至数千人的劳力，是一个宗族的组织所可能应付的。

研究中国社会的学者都知道，在长江下游和珠江三角洲，家族组织比华北平原发达和强大。长江和珠江三角洲地区宗族组织的规模与水利的规模是相符的。两者也许可以视为同一生态系统里相互关联的两部分，显出自然环境和社会结构之间的相互作用。⑩

黄宗智所分析的水利灌溉系统与社会成员构成之间的联系，确实耐人深思。如同在京畿地区没有大族聚居和宗祠林立的现象一样，这里也没有规模较大的灌溉水利设施。京畿地区，千里平畴，河道纵横，适于修建蓄水引渠工程，治理地势低洼的涝地，也费工不多。然而分散的小农家庭，各自为政，1949年集体化经济兴建了大量规模巨大的灌溉排涝系统之前，京畿的水利设施，基本保持原始状态。

北方不知蓄水，听其自旱自雨，自盈自涸，而莫之均节。故潦则遍地巨浸，旱则满眼砂砾，一遇饥岁，比屋倒悬，民之凋敝极矣。⑪

民间组织起来对付老天爷的，仅是祈雨祝祷。各自为政的乡民不但不采取集体行动对抗天灾，甚至在求雨仪式中，不惜诅咒他人，损人利己。如祈求雹神，雹落他乡。祝祷龙王，雨降本土。

我们一再把信仰仪式与经济环境联系观察，就在于，生活的基本需求，构成了乡民关注的第一主题。靠天吃饭的生存背

景中，祈雨祭雹，免涝退洪，普遍存在。无法通过自己的力量治理环境时，便求助超自然的神灵。求雨是对决定着一岁收入的神灵祈求庇护的心理安慰。这类仪式的建立与普及，与地域环境、气候条件，密切相关。京畿地区，常有雹灾，“大者如鸡卵”，“大者如碗，屋瓦多碎”的记载，比目皆是。免涝退洪，则在白洋淀一带的水乡，常设常行。每年都有儿童，溺水而亡，于是便祭奠湖淀神灵。

如同在后土庙造像中不难地发现与其相应的肉身疾苦一样，在祈雨祭雹仪式的背后，也不难揭示灾害的历史记忆，因而窥得乡民们何以倾力构筑这些仪式的生存动因。这些已化为地方性知识（local knowledge）的生存技术，是当地人在长期的生存斗争中积累起来的、非如此不足以解决问题的系列传统之一。

（二）神石庄的求雨仪式 张金贵（67岁）讲述了乐社求雨程序：易县附近有数个采水点，如青阳沟、易水东。求雨前，先把几个地点写于纸条上，卷球置于茶盘中，上下摇摆，掉出哪个，就选哪个。香首组织人，扎戴柳条帽。青阳沟距此近百里，参与求雨的人不许坐车，不许拉大车，必须行走，以示虔诚。行路时不准交头说话，各走各的道。自己带饭，到达后吃。需带铳子，进山后燃放，后多用爆竹代替。青阳沟龙潭上，有块大石磐。平时覆盖，上撒沙子。当地牧羊人听说神石庄音乐会来求雨，便清扫沙子。香首把带来的葫芦，沉入龙潭取水。雨下的大不大，取决于葫芦中能灌进多少水。此时，音乐会在石磐边吹奏乐曲，曲目无特殊规定。取水后返回的路上，遇村就吹，见庙必拜。共路过20儿个村，有的接会管饭。我们把备用葫芦中的水，分发接会的村，但切不可把主葫芦中

的水，分予别人。

原北石楼、大雁桥两村，拦截取水，因这两村有龙王庙。本村人曾用木头做成的轿去这两村偷龙王。红脸龙王下雹子，白脸龙王下雨，不能抬错。为避当地人阻拦，要生人去。偷了龙王放到四人抬的轿上，水葫芦绑在轿上。抬着龙王轿，可以闯县衙门，县太爷也要出来迎接。有一年特大旱，闯到了县太爷府上，给他看我们有多团结。

原村中大寺有四大天王像。祈雨队伍，从大寺出发抬龙王爷轿串街，最后回到大寺。转三天，准下雨。仪式由村里组织，以三家音乐会的名义办事。音乐会是仙门之徒，只有它能参加祈雨仪式，村中高跷会不能跟着。这一带讲，十番会最大，音乐会第二，上后山也是如此排列。

下雨后，音乐会返回青阳沟还水，把水倒回龙潭。如果不下雨？没有不下雨的时候！去时，一路上遇村就吹打。返回时，不需吹打。现在有了水渠，多不举行了。1982 及 1984 年旱得厉害，西会的老管事刘顺，联系南会、东会，三家音乐会共同求雨。求雨多在六月麦收之后，主要为大秋粮食丰收。小麦产量少，指望着大秋。

祭雹要向天上抛刀，放火炮，驱赶雹云。易县是清西陵所在地，那是块风水宝地，雹子不落那儿。老百姓说，该让雹子砸在皇帝陵上，反正那里不长庄稼。可雹子偏偏不落那里，专砸咱老百姓的庄稼。传说道光皇帝的“墓陵”上有“斩龙剑”，可以避雹。八国联军把剑盗走了，那里才下过雹子。

当地人把易水河，分称南、北、中易水。历史上，北易水名“濡水”，南易水名“雹水”，只有中易水才叫“易水河”。⑫当地人说“祭雹”，就是在名为“雹水”的南易水举行仪式。

后在易水其他地段举行的祭河求雨仪式，通称“祭雹”。易县东白涧乐社的会员解释说：“祭冰雹”就是在“中易水”（离该村最近的水段）放河灯祈雨免雹，届时音乐会吹打。“七七事变”之后还闹过一次，已有50多年不闹了。1994年7月，音乐会参加村里举行的求雨。因为按照县水利部门的规定，每年县水渠给各村农田灌溉，放十几天水，但需交28,000元，而文革时放水一个月，才要300元。分田到户的村民，负担不起高涨的水价，仍然靠天吃饭，不愿花钱买水。传统的祈雨仪式，略有恢复之势。会员们说，1962、1964年时，老人们也曾与大队一起，偷着组织了两次求雨，但那时不敢动用音乐会，怕闹大动静。

（三）其他乐社的求雨仪式 定兴县的张明祥回忆原县城东林寺的祈雨仪式：赤足，戴柳条帽，抬龙王爷，上挂铃铛，边走边响。南引寺、龙母庙⑬有两口井，一个求雨，一个祭雹。从井里打筒水，浇在地上，点燃一棵老枯树，烧香念《旱坛神咒》。民谣说：“南引井，百芦掏，不出三天下满壕。”“南引井”，指南引寺的井，⑭“百芦掏”，指百芦村的人来掏。传说这井有灵气，拿它求雨，下满沟壕。如应验，来秋搭台唱戏，报答天恩。民国二十六年最后一次求雨，以后就打仗了。百姓多达万数，自愿参加，县长也不能不出来。⑮

葛各庄村民称求雨为“求王爷”，最后一次约在1945年。由香头负责，在药王庙举行。全体戴柳条帽，抬药王游村。求雨上香，凡身附体。⑯清末大步村求雨时，天上片云未挂，香头吃不住劲了。午时三刻，拿“药王命剑”，向东北一指，聚来一片云，倾刻雨若翻盆。但出村望田，滴雨未沾，悉落庄内。求雨未果，村里白莲教处罚香头，禁闭数日。当时求雨只有

“吵子会”敲打。

米黄庄乐社会头程万香，叙述原村“禹王庙”的求雨活动：用两根五六米长的大红杠子，抬出关公老爷，神轿坠铃，头戴柳条，绕村巡游。在宽大场园中，肩背搭子的抬神轿者，人面向外，围成圆圈轮转。称为“抓轿”的二人，站在杠上，一边一个。两人拿起架势，有“燕飞”势（胳膊平伸）、“佛前一炷香”势（胳膊放于像前）、“八步参禅势”等。抬杠人尽快轮转，但架上两人，持身不动。求雨毋需香首，一般由老人组织。吵子会敲击鼓钹，音乐会不参加。

雄县的两位老人都说，音乐会不参加祈雨，只有使用打击乐器的吵子会参加。各类民间乐社，是否参予祈雨，因地而异。古代文献也有祈雨“不得用音乐”的记载（《文献通考》），但更多的文献记载着伴以鼓吹、唱戏悦神的风俗。⑰上至京城天坛帝王亲临的国家祈雨典礼，下及乡村郊野农民组织的祈雨巡游，都伴以隆重的礼乐百戏。民间祈雨，渐定型为游龙王、晒龙王的巡游活动。“抬龙王像游行，会首事人，会末人从护之，仪仗前导，锣鼓喧天聒耳，观者如堵，群呼求雨口号。”⑱龙王曝晒日下，寓其难耐，必吐甘露。乡民群呼，口诵吉歌，寓意苍生民怨，上达天庭，众怒难犯。这样的仪式普遍发生在京畿平原上。

邻淀水域，淫雨求晴多于布云祈雨。居于白洋淀之侧的大马庄乐社会员说：过去天旱天涝，祈雨驱雨，音乐会都要演奏，唱念“龙王赞”。但大多是驱雨免洪，莫淹村舍，莫溺儿童。《光绪顺天府志》载霸州乾隆御制“淀神祠”碑文，记录了“淀左右耆庶妇孺，岁时祈报”的活动。另外，碑文记录到：“岁丁亥，朕敬循皇祖成宪，巡自赵北口御安福艉，沿苏

桥而东，历杨芬港，至于天津。”⑲证实赵北口村民所说乾隆经此处巡游的传说，决非虚夸。

结语 人类学把仪式分为“生命礼仪”（rites of passage）和“强化礼仪”（rites of intensification），⑳前者指个体生命进入不同阶段时举行的过渡仪式，后者指群体社团进入某一特殊时期举行的旨在团结成员的仪式。中国人生活中根植于农耕节气产生的周期性仪式，岁时节日，以及基本上定期举行的祈雨驱雹仪式，属于后者。其功能也意在于此。春节是最隆重的周年节日，“年丰人乐，礼有报赛。”如同小孩子在此期间换上新装，他也同时换了一种心情。鼓钹声声，歌笙喧奏，伴随着蹿入鼻孔的浓浓鞭炮味，带人进入节日情境。声音、气味、画面；听觉、嗅觉、视觉；构成一系列符号，沉积心底，使每一个熟悉这些符号的中国人，体会到进入另一番天地的欣喜和严肃。这一系列象征，塑造了仪式空间，引发了仪式体验。艺术的外化形式，以强烈的气韵，分割时间，分割空间，把平常岁月，划分为节日，把普通场地，圈定为祭坛。春节仪式，并非仅为娱乐，它是加强个人与个人、家庭与家庭、及其全体乡民与社区间紧密联系的时段。音乐会在活动场地，聚集起、弘扬出这一和睦精神。中元祭奠，声通阴阳两极，乐慰孤魂野鬼。乐社将消极的禳灾祭奠，转化为积极的邀福祈祥。习俗是凌驾于构成习俗的个体之上的社会性制约力，它迫使乡民参与并在其间的艺术娱乐中，体验着仪式魅力中透发着的社会精神。

注释：

①路工编选：《清代北京竹枝词（十三种）》，北京：北京出版社，1962年。

②引自：中国佛教协会编：《中国佛教》第二册，林子青《行像》，北京：知识出版

社，1982年，第376－7页。

③《龙门县志》，清康熙五十一年刻本，引自：丁世良、赵放主编：《中国地方志民俗资料汇编·华北卷》，北京：北京图书馆出版社，1989年，第138页。

《万泉县志》，清道光十四年增刻乾隆十年本，同上，第206页："尚有高搭灯棚，悬挂各式花灯者。又有用以布成各种阵势，如九曲黄河灯等。并到处点花炮、放焰火，五光十色，万点气明，人声喧杂，爆竹时闻。"《怀安县志》，民国二十三年铅印本，同上，第196页："'元宵节'娱乐……其城外大屯堡，亦演秧歌、高跷以为乐。并有立竹木，设九曲黄河图，擎灯三百六十盏，灯上圈以五色纸罩，名曰'九曲灯'。男女中夜穿逐，谓之'散百病'，以取一时之快。"《新城县志》，民国二十四年铅印本，同上，第332页："十六日，士庶内眷过桥，转黄河灯，多以纸结纸绳九条。"

④铁凝短篇小说集：《银庙》，济南：山东文艺出版社，1998年，第220页。

⑤清·潘荣陆：《帝京岁时纪胜》；清·富察敦崇：《燕京岁时记》合刊本，北京：北京出版社，1961年。另《北京岁华记》有相同记载，"盂兰会"条："中元日各寺院设盂兰会，燃灯唪经，以度幽冥之沉沦者。""放河灯"条："至中元日例有盂兰会，扮演秧歌、狮子诸杂技。"

⑥明·刘侗、于奕正：《帝京景物略》，北京：古典文学出版社，1957年，第58页。

⑦［日］渡边欣雄著：《汉族的民俗宗教》，周星译。天津：天津人民出版社，1998年，第229页。原著发表于1947年。

⑧黄宗智：《华北的小农经济与社会变迁》，香港：牛津大学出版社，1994年，第56页。

孙敬之：《华北经济地理》，北京：科学出版社，1957年，第53，125页。

⑨李景汉编：《定县社会概况调查》，第十三章"农业""井水灌溉"。北京：中国人民大学出版社，1986年，第635－644页。

⑩同注⑧，第58页。

⑪魏呈润疏：《枢垣疏稿》，引自：清·朱彝尊：《日下旧闻考》，北京：北京古籍出版社，1983年，第一册，第85页。

⑫《易州志》卷一。中华书局上海编辑所影印宁波天一阁藏明弘治刻本。

⑬清·张主敬等修、杨晨纂：《定兴县志·卷四·祠祀》；清光绪十六年刊本。台北：成文出版社，中华民国五十八年《中国方志丛书》影印本。第一册，第206页。"龙母庙在相盖村，古井石底七孔，大旱渫之，祈雨极灵验。"

⑭同上。第二册，第916页："金南引寺经幢。正书：智炬如来心破地狱真言，破地狱真言，普贤菩萨灭罪真言。后题：大金国燕京易州涞水县、合河乡南引村李照奉为

已过父母特建石匣顶幢一坐，大耶二耶三耶云云。天会十四年二月二十日建。”

⑮民间关于县太爷出来参加老百姓祈雨的故事，到处传扬。翻查县志，确有知县出面祈雨之举。百姓所言，信不诬也。现引定兴知县所撰《祷雨文》一篇，以证其实。‘常雩’，每岁四月择期致祭，行事于‘风云雷雨坛’。旱时与其同，又于龙王、东岳、城隍，各庙行香，致祷雨澍，报谢祈晴同。知县王锡璁撰《祷雨文》曰：窃惟三农丰穰，端赖恩膏，五事感孚，捷于影响。是天时之雨旸，关民命之休戚。要皆与吏治相维系者也。定邑自春徂夏，雨泽愆期，二麦俱就干枯，大田未获播种。嗷嗷万姓，几不聊生。某等屡经虔祷，未蒙大沛甘霖。非积诚之未至，即吏治之多愆。其或阳为子惠，而阴事剥朘，喜怒任情，赏罚不中。否则未息民劳，愧阳城之抚字，频增徭役等。安石之拘，偏皆足以上干和气，致召祲氛。然此皆有司之咎，非黎庶之责也。伏惟尊神，监察有赫，洞照无私，司牧失政，宜降罚于厥躬。群庶无辜，尚拯救之毋缓。驱旱魃而［锡］（赐）膏霖，必优必渥，转饥岁而为大有。乃圣乃神，某等不胜怆怆，待命之至。敢告。”同上。第一册，第174页。

清·陈杰等纂修《涞水县志》，清·光绪二十一年刊本。台北：成文出版社，中华民国五十八年《中国方志丛书》影印本。《卷五·宦迹》：“张鉴，山西长治人，雍正十三年宰涞邑。……乾隆二年大旱。赤足蓬头，祷于釜山龙潭，得雨，岁有秋。”（第409页）。“程士数，号菊村，江苏元和人，乾隆十八年以杨村通判改知涞水。宽和持重。山后距县窎远，五社地粮，向系社甲览纳，科派侵肥，民患苦之。士数严行禁革，必令自封投柜，皆以为便。”（第401页）“吴祖吉，湖北黄州府鄿州廪贡，宰涞。有德政。遇旱，独行谒龙潭祷雨，雨辄应，岁有秋。”（第412页）这些都是知县祈雨的事迹。

⑯《新河县志》，民国十八年铅印本：“又有所谓马子者，男巫也。代神言定雨期，所言辄效，善男信女多信之。”同注③：第514页。

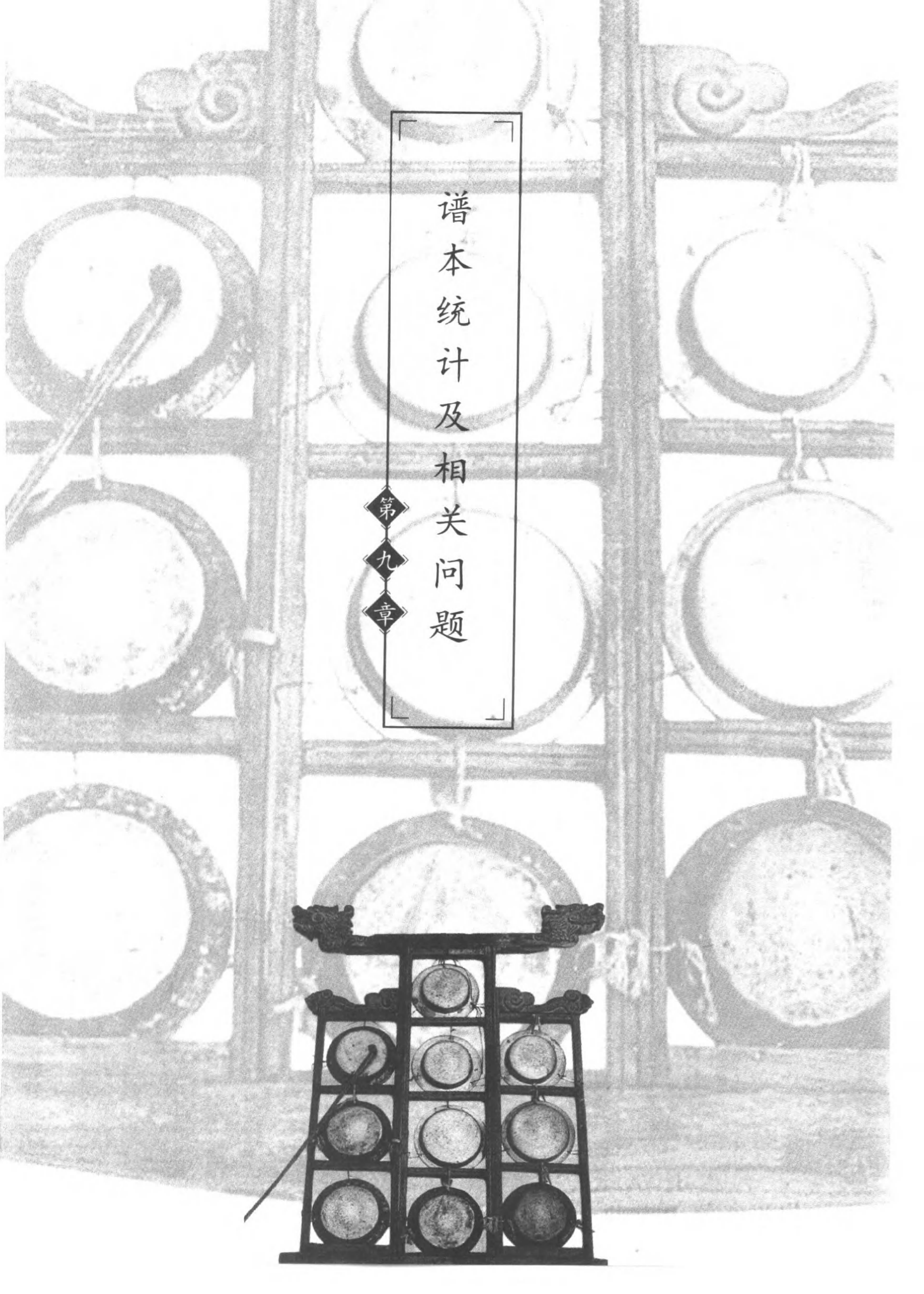
⑰《赤城县志》：乾隆十二年（1747）刻本：“俗尚龙神，各城堡俱建庙。秋成后，必醵钱演戏。凡祭，设特羊于神前，酒浇其颈，俟羊首毛动，然后用之，谓之‘领羊’。岁值旱，人戴柳枝，用幡幢、笙鼓迎龙神像置去坛场，祷祈得雨乃止。”同注③：第137页。另参见向柏松：《中国水崇拜》，上海：上海三联书店，1999年。

⑱同注⑯。

⑲清·周家楣、缪荃孙编纂：《光绪顺天府志·地理志六·祠祀下》，北京：北京古籍出版社，1987年，第三册，第776－7页。

⑳Arnold van Gennep: *Rites de Passage*, Chicago: Chicago University Press, 1960.

原书空白



第九章 谱本统计及相关问题

原书空白

杨荫浏认为，我国古老乐种的基本特征之一，就是该乐种应当具有一批相对固定的传统曲目。我们还想补充说：得以使某一地方乐种的曲目相对固定、传承不懈的前提，当然是它必备的曲目载体或传承媒介，这便是民间的手抄谱本。因此杨先生所说的某一乐种保持着相当数量固定曲目的背景之一，条件之一，就是一个乐种流传地区的民间乐社，具备着相当数量的、曲目相对一致的手抄谱本。

音乐会大都藏有传抄的工尺谱本，这是它的传统和特点之一。乐师们对自己的传统曲目，有谱可依，有“字”为凭，常常是自毫之情，溢于言表。甚至对同一地区中一般没有乐谱的南乐会、吹打班，毫不讳言、毫不客气地称其为：“没谱的事”！民间乐师评价音乐、区别雅俗的价值观念上，有无谱本，几乎成为同一地区中的一个乐种与另一乐种借以区别的标准之

一，成为一个乐社与另一乐社之间借以表示师承源渊、孰深孰厚的标准之一。具有高度历史感的民间乐师，对具有几代师祖传承的乐谱，视如家珍，奉为圭臬，在其心理上占有的分量，不可不谓重矣！以它的存无，植矩度绳，作为褒贬、评价某一乐种、某一乐社的标准，到了超出谱本本身的地步。从这一评价尺度中可以掂量出，谱本所负载的传统含量，在民间乐师心理上的强烈文化功能和历史象征意义。

即使某个音乐会，现今乐谱失传，底本湮没，也是近几十年的动乱等原因造成的结果。按规矩，凡属音乐会类的艺术社会，一般都有谱本。这是该乐种的一大笔宝贵财富。谱本中不但抄记、保留了大量的传统曲目，一般还在谱本的封面、扉页、封底，记下该谱本的传抄时间。更为可贵的是，有些谱本还写有序言、曲目题解等文字，类似于其它类型民间社会组织的“会簿”，这是研究该地区民间音乐班社发展史及相关问题的、最主要的文字材料。

一、谱本统计

为了系统整理研究这笔宝贵财富，首先必须理清这些谱本的传抄时间。为醒眉目，现把普查中所见谱本，按抄写时间的先后为序，划分为四个时期。1949 年前，为第一时间段。1950 年至 1966 年，为第二时间段。1976 年至今，为第三时间段。最后一类，是谱本中无抄写记年、又无收藏者明确说明抄写时间的。现按这四个时间段，列表如下。

表 9－1：1949 年以前抄录的谱本

编号	藏　地	谱本名称	年代	封面、扉页字样、文字材料会员所作说明等情况	规格式样保存现状	备注
1	廊坊市 大成县 旺村乡 西子牙河 南村		1905	封面字样：光绪叁拾壹年由教师陈师傅传□□于众□□李彩凤有□□登第等留遗本□□抄写□众会员□代□□	竖长宣纸 毛笔竖抄 残破严重	目录 抄记
2	保定市 雄县 张岗乡 里合庄	音乐 总纲	1915	扉页：乾隆伍拾贰年　妙音王菩萨光辉禅师传　同治十三年正月吉日　王普来　胡振生　重造　中华民国四年正月吉日　王旭　王清令　再造　刘景辉书并校	横长宣纸 毛笔竖抄 保存完好	全部 复印
3 4	保定市 雄县 张岗乡 韩庄	音乐 总纲 另本 为此 本转 抄	1920	扉页：乾隆伍拾贰年妙音王菩萨光辉禅师传　同治十三年正月吉日新城下里合庄王旭　王普来　胡振生　全辑　民国九年正月吉日新城下里合庄　刘景辉校　民国九年正月吉日新城下韩家庄　刘芸田　邢树梅　孙为汗　解福荣　全辑	横长宣纸 毛笔竖抄 保存完好	复印 一本
5	保定市 雄县 北沙口乡 北沙口村		约 1915	老谱本无封面，据会中老人说，原封面有“民国四年”字样。新本见表 3	横长宣纸 毛笔竖抄 残破严重	全部 复印
6	保定市 易县 桥头乡 陈旺村		1924	封面：陈旺村音乐堂　公元甲子年腊月下旬抄。 另有新抄在塑料皮笔记本上的新本，未见。	横长宣纸 毛笔竖抄	目录 抄记

（续表）

7 8	廊坊市 霸州市 胜芳镇 向阳街村	南音乐会全调各曲总簿	1924	封面：民国十三年甲子旧历十一月十七日重新建立纪念	横长宣纸 毛笔竖抄	两本 目录 抄记
9	廊坊市 文安县 左各庄镇 福新村	子曲总纲	1933	封面：左各庄南音乐会 民国贰拾二年立 董钦增（64岁）12岁时保存。	横长宣纸 毛笔竖抄	目录 抄记
10	保定市 徐水县 沙口乡 北贺寿营	曲辞套丝	1935	封面：北贺寿营音乐会 民国岁次乙亥年仲春抄写曲辞套丝壹册 后有红色封印，字迹不清。	横长宣纸 毛笔竖抄	目录 抄记
11	廊坊市 安次区 旧州镇 南常道村		约 1942	无封面，无抄写年代。孟德秀（63岁）说：他已经保存了52年。中有小段经文。后面部分字体不一，似晚抄。	横长宣纸 毛笔竖抄 朱红点板	目录 抄记
12 13 14	保定市 雄县 葛各庄乡 葛各庄	音乐谱	1943	封面：民国三十二年十一月初五日 葛各庄音乐会。 乐曲均注宫调，三本封面、两本序言相同。	横长宣纸 毛笔竖抄 保存完好	三本 全部 复印
15	保定市 雄县 小步村乡 西安各庄	乐曲簿	1947	封面：民国三十六年立 乐曲簿 扉页：音乐会里合庄 由乾隆五十二年禅师王光辉字妙音传 民国卅六年请里合庄 王永庄 王清苓传	横长宣纸 毛笔竖抄 保存完好	全部 复印
16 17	廊坊市 固安县 礼让乡 屈家营	音乐谱	1948	封面：中华民国三十七年七月十五日抄 谨慎保存 屈家营村音乐会。扉页抄有序言，说明是第四次续抄。	横长宣纸 毛笔竖抄 保存完好	两本 全部 复印

（续表）

18	保定市 雄县 西咎乡 北大阳村		1949	封面：民国三十八年岁次己丑梨月　重订　雄县葛各庄音乐会谱本抄自此本，两村谱本序言相同。	横长宣纸 毛笔竖抄 保存完好	全部 复印
19 20	沧州市 任丘市 辛安庄乡 辛安庄	音乐本	1949	封面：中华民国肆年正月立 扉页：中华民国叁拾捌年正月二十八日。 第二本乐谱无封面，无抄写年代，但晚于老本。	横长宣纸 毛笔竖抄	目录 抄记

表 9－2：1950—1966 年间抄录的谱本

编号	藏　地	谱本名称	年代	封面、扉页字样、文字材料会员所作说明等情况	规格式样保存现状	备注
1	沧州市 任丘市 出岸镇 东良淀		约 1950	谱本为赵凯甲（78 岁）40 年前抄写	竖长宣纸 毛笔竖抄 保存完好	目录 抄记
2	保定市 安新县 赵北口镇 南街		1951	老本封面：音乐会壹九五壹年 新本见表 3。	横长宣纸 毛笔竖抄 保存完好	目录 抄记
3	保定市 易县后部 镇后部村 （十番会）	曲本	约 1953	杨朗奎（77 岁）20 岁时抄。他于 10 年前将老工尺本翻成简谱，并翻抄了简谱工尺谱对照谱本。	横长宣纸 毛笔竖抄	目录 抄记
4	保定市 高阳县 赵堡乡 延福屯		1961	谱本最后有：于一九六一年孟春，钱富友年五十一岁，曾目照花镜抄于灯光之下。谱中各曲前有题记。	横长宣纸 毛笔竖抄 保存完好	目录 抄记
5 6 7 8	保定市 定兴县 易上乡 易上营	全谱 全谱 全谱 全谱	1962 1962 1962 1962	封面：公元一九六二年元月下浣辑录 四本封面相同。新本见表 3。		四本 目录 全部 抄记

（续表）

编号	藏　地	谱本名称	年代	封面、扉页字样、文字材料会员所作说明等情况	规格式样保存现状	备注
9	保定市易县桥头乡北桥头	音乐歌集本	1963	封面：公元一九六三年九月十六号　刘振江印　最后一页有：全部写完　公元一九六三年十一月二十五号	横长宣纸毛笔竖抄保存完好	目录抄记
10 11	保定市高阳县南龙化乡南龙化村		1963	封面：意民音乐会　谱背：南龙化村音乐会　一九六三年秋　第二本是歌词本，背面有乐谱三面。此本用圆珠笔抄。	横长宣纸毛笔竖抄保存完好	目录抄记
12	保定市高阳县北龙化乡北龙化村	音乐本	1963	封面：音乐本　一九六三年七月序言中有抄写人姓名 新本见表3。	横长宣纸毛笔竖抄保存较好	目录抄记
13	保定市涞水县义安镇南高洛	南音乐会谱本	1949年后	封面：中华人民共和国一九□□为单玉明抄写。此本中的曲目一直在抄写，后面留有许多空页。	横长宣纸毛笔竖抄保存完好	全部复印

表9-3：1976—1995年间抄录的谱本

编号	藏　地	谱本名称	年代	封面、扉页字样、文字材料会员所作说明等情况	规格式样保存现状	备注
1	保定市涞水县王村乡赵各庄		约1979	老谱本无封面、无年代。胡去清根据老谱本抄于14年前。	竖长宣纸毛笔竖抄保存完好	目录抄记
2	北京市大兴县朱家乡东北台		1979	张福贵（66岁）抄。他曾将此本翻译成简谱。		目录抄记
3	保定市高阳县北龙化乡北龙化	音乐歌曲本	1980	封面：高阳县北龙化音乐歌曲本一九八〇年八月一日夏历庚申年六月廿一	横长宣纸毛笔竖抄保存较好	目录抄记
4 5	保定市徐水县大寺各庄乡北梨园村		1980	封面：北梨园村公元壹九八零年十二月立　音乐会　第二本封面无字。会员说抄写时间差不多。	横长宣纸毛笔竖抄保存完好	两本目录抄记

（续表）

编号	藏　地	谱本名称	年代	封面、扉页字样、文字材料会员所作说明等情况	规格式样保存现状	备注
6	保定市 徐水县 大寺各庄乡 东于庄	音乐会曲谱	1981	封面：东于庄大队音乐会曲谱 1981 年 1 月 29 日	横长宣纸 毛笔竖抄 保存完好	目录抄记
7	廊坊市 霸州市 东段乡 马家堡		1981	封面字样：音乐会　中华人民共和国壹玖捌壹年元旦抄　马家堡村置　老本见表 4。	横长宣纸 毛笔竖抄	部分拍照
8	保定市 徐水县 大寺各庄乡 高家庄		1982	封面字样：高家庄音乐会 一九八二年十二月十一日		目录抄记
9	保定市 涞水县 义安镇 南高洛	音乐会谱	1982	蔡玉润（村长、头管）据老谱本抄。据会中人说，老谱本尚存，但不知藏于谁手，未见。	横长宣纸 毛笔竖抄 保存较好	全部复印
10	天津市 静海县 子牙镇 小黄庄	音乐会乐谱	1983	原老谱本不存，此谱本是李宝砚（80 岁）据原所学曲谱背写下来。	横长宣纸 毛笔竖抄 朱红点板	目录抄记
11 12	保定市 安新县 刘李乡 大马庄	全神赞册	1992 1985	封面：大马庄国乐研究会　全神赞册 1992 年 10 月 20 日　最后几页抄有经文。 马景亮（1992 年去世）抄。抄在现代印制的硬封皮《总分类账》本上。	横长宣纸 毛笔竖抄 钢笔抄写	目录抄记
13 14	保定市 安新县 关城乡 关城村	曲牌本	清末 1986	无封面，无年代，会中人说：抄于清末。 新谱本封面：关城村朝阳会民间曲牌本 一九八六年元月 新谱本由贾世义（已故）翻抄老谱本。	横长宣纸 毛笔竖抄 封面布包 较为完整	目录抄记
15 16 17	保定市 安新县 赵北口镇 南街		1987 1990 1993	此三本都是老本的转抄，均抄写在现代印行的笔记本上。抄写人均是自学自用，笔迹较随便。	毛笔书写	复印一本

（续表）

编号	藏　地	谱本名称	年代	封面、扉页字样、文字材料会员所作说明等情况	规格式样保存现状	备注
18	廊坊市 文安县 高头乡 蔡头村		1980以后	崔根林翻抄老谱在印制的笔记本上，自学所用。会员说，老本尚存，但未见。	圆珠笔抄 横写	目录抄记
19	沧州市 任丘市 辛安庄乡 东姜村		1980以后	老谱本已佚，现有谱本存高宝进家	钢笔手抄	目录抄记
20	北京市 大兴县 长子营乡 北辛庄	曲子簿	1980以后	封面字样：曲子簿　北辛庄　音乐会	横长宣纸 毛笔竖抄	全部复印
21	保定市 易县 桥头乡 麻屋庄	全曲	1982	封面：麻屋庄大队　音乐会全曲 一九八二年84个曲。 老本见表4。	竖长宣纸 毛笔竖抄	目录抄记
22	廊坊市 永清县 曹家务乡 大良村	音乐会曲谱	1990	封面字样：音乐会曲谱　中华人民共和国壹玖玖零年拾贰月贰拾肆日　会中人说：此谱抄自固安县一老道传本		目录抄记
23	保定市 易县 南白马村	音乐谱	1991	封面：河北省易县　南白马村音乐谱 一九九一年正月十四日抄	横长宣纸 毛笔竖抄	部分拍照
24	保定市 雄县 北沙口乡 北沙口	音乐谱	1992	新谱封面：北沙口音乐会　音乐本　一九九二年制背底：梁凤荣自愿抄写于伍拾贰岁　北沙口音乐会留念　公元一九九二年元月吉日抄写	横长宣纸 毛笔竖抄 保存较好	全部复印
25	保定市 定兴县 易上乡 易上营		1992	格式有横读、竖读两种，较少见。	横长宣纸 毛笔抄写	部分拍照
26	保定市 涞水县 东文泉村	曲本	1994	封面：东文泉　音乐会　曲本 九四年底	竖长宣纸 毛笔竖抄	全部拍照

表 9－4：年代不详的谱本

编号	藏　地	谱本名称	年代	封面、扉页字样、文字材料会员所作说明等情况	规格式样保存现状	备注
1	保定市 涞水县 东明义村		年代不详	无封面，已破残。	横长宣纸 毛笔竖抄	目录抄记
2 3	保定市 涞水县 义安镇 北高洛		年代不详	无封面。新谱本抄在印行的账目本上。该谱本与同镇南高洛音乐会一样。	横长宣纸 毛笔竖抄	目录抄记
4	廊坊市 霸州市 信安镇 英明街		年代不详	封面：音乐学习　盖有红色刻印"归经师宝"四字。会中人说此谱本已传四代人，原有谱本比现存此本更厚更多。	竖长宣纸 毛笔竖抄 朱红点板	全部拍照
5	廊坊市 霸州市 信安镇 张庄	会员称为"官本"	年代不详	原会中存有四本《音乐本》，现存一本。	横方宣纸 毛笔竖抄 保存较好	全部复印
6	廊坊市 霸州市 东段乡 马家堡		年代不详	残破不全。新本见表 3。	竖长宣纸 毛笔竖抄	部分拍照
7	廊坊市 霸州市 中口乡 高桥村		年代不详	该谱本前后均有缺页，会员们说：现存页数不足原有谱本的三分之一。	长型宣纸 毛笔竖抄 朱红点板	全部复印
8	北京市 通县 马驹桥镇 史村	音乐本	年代不详	乐谱传自本村观音寺。	横长宣纸 毛笔竖抄	目录抄记
9	北京市 大兴县 长子营乡 李家务		年代不详		横长宣纸 毛笔竖抄	全部复印
10 11	保定市 雄县 孤庄头乡 孤庄头村		年代不详	两本均无封面，同名曲牌在两本中用不同宫调记写。据李文如先生鉴定，约有百年历史。两个谱本已由李文如重新装订。	横长宣纸 毛笔竖抄	全部复印

（续表）

编号	藏　地	谱本名称	年代	封面、扉页字样、文字材料会员所作说明等情况	规格式样保存现状	备注
12	廊坊市文安县滩里乡西滩村		年代不详	已残缺	长方宣纸毛笔竖抄	目录抄记
13 14 15	天津市静海县东滩头乡元蒙口南村		年代不详	存有的一本较完整的谱本，已残缺不全。另有几十面乐谱散页，从字迹和纸张的规格看，应属另外两个谱本。	长方宣纸毛笔竖抄朱红点板	两本复印
16	保定市定兴县祖村店乡北侯村		年代不详	残缺。	长方宣纸毛笔竖抄	目录抄记
17	保定市定兴县小王庄乡藏官营		年代不详	该本主要抄写经文，纸页用一尺多长的木板夹在中间，中间抄有数页乐谱。	长条纸页毛笔竖抄	部分拍照
18	保定市定兴县东落堡乡田侯村		年代不详	无封面。谱中有小段经文。	长方宣纸毛笔竖抄	目录抄记
19	保定市易县斐山乡东白涧村		年代不详	严重残缺。该谱本中的谱字硕大，较少见据会员说，该谱抄自本县“阳泉寺”。另本抄于1980年，未见。新本据记忆录记。	长方宣纸毛笔竖抄朱红点板	
20	保定市易县流井乡马头村	音乐谱	年代不详	魏国良（80岁）于50年代从后山道士路教荣处传留此谱本，是原庙中道士的“老底儿”。	方型宣纸毛笔竖抄朱红点板	全部复印
21	保定市易县桥头乡麻屋庄		年代不详	已残缺不全，抄写规矩，字体较好。郭田（62岁）说：他抄的新本根据这个老本。但新本未见。	横长宣纸毛笔竖抄朱红点板	部分拍照

（上表统计截止时间是1995年夏季）

二、手抄谱本

将所见工尺谱本集中统计，大致划分在四个年代之间，如上表所列。各栏数目和总数为：

1949 年以前抄录的谱本共 20 种；

1950 至 1966 年间抄录的谱本共 13 种；

1979 至 1995 年间抄录的谱本共 26 种；

年代不详的谱本共 21 种；

共计 80 种。

我们已把音乐会谱本中的部分曲目与抄于 1693 年的智化寺抄谱中的同名曲目，逐字比较，两者一致，渊源自不待言。本章仅就现有谱本的传承年代，作初步探讨。

（一）谱本的正常使用时间　按其文字所记，现查得的谱本中年代最早的（这里把无明确记年、又无收藏者说明抄写时间的谱本除外），是西子牙河南村乐社的谱本，抄于 1905 年。谱本十分残破，封面多处撕破，文字多有空缺。所幸年代字样保留完好，写作："光绪叁拾壹年"。

从使用状况看，一本宣纸手抄的乐谱集本，大约可以使用 50 年左右，也就是一、两代人的时间。一般情况下，谱本也就磨损的残破不全了。这与私人收藏书谱的保护程度完全不同。谱本的传用，是在众多的会员们之间拿来拿去、也由众人翻来翻去的，因此磨损程度较大。我们第一次到葛各庄音乐会采访时，乐谱放在白书贤家，第三次到该村时，乐谱已移放于管子师手中，可见乐谱是常被会员们拿来拿去。

据此作出如下推论：以宣纸为底、毛笔手抄的谱本，从抄

定、付诸使用到再次续抄的时间间隔，大约在50年左右。换言之，一个手抄谱本的正常使用“寿命”，约在50年上下。多则80余年，少则30余年。如此推论的根据如下：

（1）明确记载着原始谱与续抄谱之间的时间间距的，是里合庄的谱本。扉页上有下列文字：

> 乾隆伍拾贰年，妙音王菩萨光辉禅师传，同治十三年正月吉日。王普来、胡振声重造。中华民国四年正月吉日。王旭、王清令再造；刘景辉书并校。

里合庄的现有谱本抄于民国四年（1915），但它是传自“乾隆伍拾贰年”（1787）的禅师王光辉（法号“妙音”）的抄本。该谱本又在“同治十三年”（1874）重抄，直到1915年再次续抄。三次抄写的时间间距是：1787年（乾隆伍拾贰年）至1874年（同治十三年），为87年。1874年至1915年（民国四年），为41年。

（2）辛安庄《音乐本》。封面字样有：“中华民国肆年（1915）正月立”，但现存《音乐本》抄于1949年（扉页字样有：“中华民国叁拾捌年正月二十八日”）。两个谱本相距34年。

（3）北沙口老谱本。已残破，无封面，会员说原封面有“民国四年”（1915）字样。此本谱面，破损异常，纸张颜色灰黄，字迹模糊不清，许多页码仅余半面，翻页已很困难。现存谱本抄于1992年。两本之间相距77年。

几乎所有乐社在续抄老底本后，就将老谱本丢弃。有了新谱本，很难再见到老谱本。北沙口乐社在续抄新谱之后，仍存

留着老谱本，得以阅见，是很幸运的事例。但从老本的保存状况看，确实也是束之高阁，弃而不用了。

根据上举三例，作出以上推断，当是符合实际情况的。因此可以说：一个手抄谱本的正常使用“寿命”，约在50年左右。

（二）有文字明确记年谱本的底本年代推定 如果手抄谱本从建立到续抄的时间间距约在50年左右可为一般规律的话，那么可据此规律，将所见有文字明确记年的底本年代，上溯50年。

延福屯乐社的谱本，后录抄写人钱富友的感言：

> 以上曲谱三十节计二十八首。于一九六一年孟春，钱富友年五十一岁，曾目照花镜，抄于灯光之下，实是拙笔难堪，希后学诸位高明，请勿见笑。然我无他为，但愿不失其传，只留一念而矣。

现存抄于1961年的谱本，为钱富友抄录老底本的再续之作。老底本的岁月，可据上述规律，从1961年起，推前50年。即老底本的抄写时间，当在20世纪初左右。

证明谱本上溯50年以上、更有说服力的例子，是屈家营乐社的谱本。封面字样有：“音乐谱，中华民国三十七年七月十五日抄。谨慎保存。屈家营村音乐会”。扉页文字：

> 本会自创始来，迄今亦不详其数载。传至我载，旧谱堪堪将息，惟恐失传。于民国三十七年七月十五日，幸有本会香首胡毓麟、总管屈运棠、师者林茂财、许德发热心

巩固，第四次序谱。望祈后世人等，谨慎保存，传流后世，万勿失传。抄录人屈树芬、香首胡毓麟、总管屈运棠。

序言明确写有“第四次序谱”，现有谱本的前一代谱本上，或许写有类似里合庄谱本序言那样的传抄时间，或许有前一代师傅对后来者的说明，因此新的“抄录人屈树芬”，才能在谱本前写明“第四次序谱”。“序谱”二字，大有讲究。“序”字在此，用如动词。它意味着，每此续抄新本，都要写一段类似上面这样的文字，用以作“序”。写一次“序”，就是“续”一次谱，“序”“续”于此，可贯可通。按上述推论，“四次序谱”各次之间的年代，都应具有50年时间。即从1948年（民国三十七年）回溯200年，最初的底本约在1748年左右。如不是“旧谱堪堪将息”，会员们“惟恐失传”，决不劳续抄。

向阳街村《南音乐会全调各曲总簿》抄于1924年，封面字样有“民国十三年甲子旧历十一月十七日重新建立纪念”。“重新建立”四字，证明它是续抄者的再立之言，老底本应抄于1870年左右。

大马庄音乐会原有几个谱本和经本，因存放者家中失火，焚于1976年，仅存留一本无记写年月的谱本《大马庄国乐研究会全神赞册》。新抄本注明为1992年10月20日。会员们说：这是马景亮（1992年去世）根据劫后余生的谱本和经本续抄的（乐社还存有抄于“公元一九八八年旧历正月初二日”的经本《大马庄国乐研究会全神赞册》，其中无乐谱，只录经文。另存有一抄在现代印制的、硬封皮《总分类账》本上的谱本，钢笔抄写。会员说抄于1985年）。对这种虽无明确记年，却有会员

说明情况并明确指定抄写人姓名的谱本，亦应算可凭可据。那么它的老底本——那本劫后余生的《全神赞册》——也至少可以上溯50年时间。赵各庄音乐会的谱本也属这类情况。会员们说：现存谱本，由老会员胡去清（已去世）据老谱本续抄于1979年左右。老底本的年代，也可依律类推。

北龙化村存有的两本《音乐本》。一本旧，一本新。旧本的封面竖写“音乐本”三字，其余字句横写。字样为：

音乐本　　一九六三年七月

北龙化音乐会音乐本，此本从一九六三年七月到现在已有廿五年的经历了，在这廿五年的过程中（它）遭受了风风雨雨。

第一页有“音乐会序”一面，全文如下：

音乐会序

我村的音乐会，相传自清朝顺治年间有之，至今已有二百年的历史。按我们的音乐来说，高阳县是挺出名的，几十里地以外的村庄，没有不知道的。

我们的乐器，无则购置，坏则修理。均由会员摊派，实不足时，村中补助。如会员或他人遇有丧事，则追悼送殡。遇喜事则庆祝。若外村聘请，即急忙应酬，不受金钱，以和美邻里。

“七七”事变后，日寇烧杀抢掠，人心恐惶，乐器损失一小部分，音乐本仅有一本。今年正月，油印二十本，分给会员阅唱。刻环境和平，人心安定，十余年未有相聚

练习，今正又吸收一批新手，继续歌唱（损坏不清）拉，是有利的接班人，廖缀数语，以志不忘。

北龙化音乐会　梁慎仪　梁率章　梁续康

新本封面为：“高阳县北龙化音乐歌曲本 一九八零年八月一日夏历庚申年六月廿一”。下页有“音乐会序”一面，全文如下：

音乐会序

我村的音乐会，相传自清朝顺治年间（1645 年）开始创办，至今已有三百三十多年的光荣历史。历来有两个狮子、八匹竹马、八枝莲花灯、太平车、还有笙、管、笛、云锣、胡琴、鼓、钹、铙等三十多件乐器。每年正月，锣鼓喧天，十四、十五、十六的晚上，边炮齐鸣，奏乐的歌声，婉转悠扬。狮子竹马漫街游舞，玩得很精彩，观众们争先恐后，非常爱听爱看。

我们的音乐声势很大，这一九四八年阴历十二月，曾登载《河北日报》，题目是：“迎接春节娱乐，北龙化建立文娱组织”。在一九五九年阴历十一月，应高阳县人民广播站的邀请，音乐会去高阳县广播站录音，录的歌曲是：

《记腔》《一枝花》

一九五九年阴历十二月，保定专区文化局开展文娱活动，我们音乐会，在高阳乘汽车去保定，在汽车上冒雪奏乐，游行保定市，所以北龙化的音乐会是挺出名的。

现在安定团结，音乐已恢复两冬，吸收了一批新手，学习新旧歌曲，现有会员共计四十余人，年龄最大的八十

一岁，最小的十七岁。个个象生龙活虎，聪明伶俐，敢说敢想敢干。

本村及邻村，如有丧事，或开追悼会，经常聘请。

在党的领导下，我们的音乐，呈现了万紫千红、欣欣向荣的大好局面，涌现出优秀的音乐作品，丰富了人民的文化生活，给高尚优美的艺术享受。也能使人乐，能使人悲，能使人奋发图强，激流勇进的气概。

会员　梁率章　一九八零年七月十九日

谱本中的字句“从一九六三年七月”，确切的表述，应是“至一九六三年七月”。扉页“音乐会序”有言：“‘七七’事变后”，“音乐本仅有一本。今年正月，油印二十本，分给会员阅唱。”从这几句话中可以了解，续抄于 1963 年 7 月的“音乐本”，老底本至少在 1937 年“七七”事变前，就保存于乐社。所以应该从续抄的年代向上推，“至”1963 年为 25 年。从日本侵华在 1937 年 7 月 7 日，到 1963 年 7 月，恰是 26 年，比谱本所写“廿五年的经历”多一年，时间基本准确。那么，可否将乐社“七七事变”前“仅有一本”的“音乐本”，前推几十年呢？通过上述规律，推算有据可依。

乐社新谱本抄于 1980 年，两个谱本之间，相隔 17 年。这是不是不符合上述规律呢？恰恰相反，从老谱本保存良好的状况可知，前出 1963 年的谱本与后出 1980 年的谱本，现同时使用，新谱本的续抄并未放弃老谱本。这一点反到可以支持上述论点：即谱本在破损不堪之前，在未使用到约一、两代人的时限长度，决不轻易放弃。原因很简单，谱本的抄写，需要花费很长时间。西安各庄的张德华说：本会谱本，是从里合庄借来

的谱本由他父亲张性全（已故，原村私塾先生，“七七事变”后赋闲在家）转抄的。抄写过程，整整用了一年。所以，一个手抄谱本，除非残破到不能再用为止，决不轻易放弃。从他的叙述可知，民间的传播手段，在完全依靠手抄的条件下，十分艰难缓慢。因此，细心保存乐谱，使其得以长期使用，就成为会员必须遵循的会规之一。大马庄乐社的马夫云甚至说：“总本子（乐谱）不能常用，害怕丢失。”

（三）无明确记年的谱本　同理，许多没有封面、无题记等文字材料、又无收藏者说明情况的谱本年代，也可据这一规律推定大致的抄写年代。

东明义村音乐会的乐谱，无封面，无年代字样，状况破残，抄写规格为通用的宣纸、毛笔竖写。这类无文字可凭的谱本，有上述规律可据，可大体断定抄于50年前。关城村《曲牌本》，无封面，无年代。会员说的情况较含混：抄于清末。从谱本的抄写格式：宣纸、毛笔竖抄和封面、谱面的破损程度来看，抄于清末民初，应属可信。

从接触的大量谱本总括：在封面或扉页记写续抄年月，是抄写人应该遵循的规矩之一。许多老谱本现无封面扉页，是长年使用的结果。封面最易破损，所以许多谱本用粗布装裱封面，如里合庄、葛各庄、关城。老乐师们诉说的谱本岁月，是他们记得的封面原貌上书写的时间。

南常道音乐会的谱本，已残破，无抄写年代，老会员孟德秀（63岁）说：从师傅手中传存此本，已有52年。以此推定，其抄写年代，约在1940年前。这种情况，笔者认为，可确信不疑。该谱有朱红点板，就手抄谱本的传统来看，这是较为古老的特征之一。马头村音乐会魏国良所藏谱本，谱字旁标有朱

红板号。80高龄的魏先生说：谱本是原“后山”庙里路教荣道士的“老底儿”。谱本虽无封面，无片言只字可证岁月，但魏先生所言传人，有名有姓，且可与录自其它人的采访材料相互印证。此谱的存留年代，决不少于70年。谱本无封面、无抄写年月，决非续抄人有意所为，而是长年使用所致。传世岁月，由此可知。

必须说明，这一推算是最保守和留有余地的。许多无封面且残破严重（有的翻页时，已有碎纸片脱落）的谱本，应历百年沧桑。笔者把孤庄头村刘万福所藏的两个老谱本，拿回中国音乐研究所复印。两本乐谱，均已残破，亦无封面。据音乐研究所、有几十年修补装订线装书经验的李文如鉴定，从该谱本的用纸、纸张情况及格式等技术方面分析，至少已具百年以上。对元蒙口南村音乐会的两个谱本，李文如也作出至少已具八、九十年以上历史的判断。因此说，以上的推断，是最为保守、留有充分余地的。

从表四可知，相当数量的谱本，无法断定年代了。据以上分析，不难推断，它们的抄写年代，决不晚于有文字记载的谱本，这是必须提及的。

（四）谱本抄写过程 许多谱本的抄定，并非一举而毕，其间经过了一段时间的积累。史家村音乐会《曲子簿》的封面字样，可说明这一情况：“北京市通县马桥乡史家村音乐会、曲子谱、公元一九四九至一九九〇摘录”。另有些谱本，前后笔迹，深浅不一，可知分抄于不同时段。

福新村“南音乐会”（北乐编制）《子曲总纲》的外封面，有下列字样：“子曲总纲、左各庄南音乐会、一九九一年正月二十三日重订，钦立”。内封面文字：“子曲总纲、左各庄南音

乐会、民国贰拾二年立”。谱本内有《序》一篇，《再序》一篇。现抄录如下（原文繁简体混用，无标点，现加注标点）：

本会成立迄今，经历多年。前辈苦心经营，乐器齐备，惟曲谱从无校订成轶，散乱无章。后学者颇难入手。敝等有鉴于此，立意将曲谱校订誊清，以垂久远。

贰拾贰年　树檀

订一总纲簿，因时局关系，未能如愿，今冬各同道议决，必成此举。庶后学有所依据。

民国参拾年十一月初五日　荣先识

同道：董在田　郭树檀　董在洪　沈景熙　董在山　任泽峰　校订

继民国卅年，先同道议举此业。候于一九八四年元月，经本会同道弟子钦立等，不负前辈苦心，重新置办灯、旗，乐器齐全。组织学员，继承先业，确保本会，永立于世。

一九八四（甲子）年二月廿三日　桂玉草

同道弟子：董钦立　何尔才　何敏宜　郭云林　重订

本会友人：董玉发　梁荣武　杜家和　陈荣沅　协助承办

该谱本从民国二十二年（1933）“校订誊清”始，中间经历了民国三十年（1941）的订正，至 1984 年才装订完备。现谱本的装订时间，则是 1991 年。如此漫长的时间中，不断有后人补充曲目。

趋进时代流行音乐的南乐会，谱本抄写的延续性，更为典

型。南高洛南乐会的谱本，因封面残破，只留下“中华人民共和国一九□□”的字样。虽然确切时间难定，但至少可知，抄写时间最早不过1949年。南乐会的传统不同与北乐，他们把最新的流行曲目加进演奏并抄入谱本。这个谱本的后面，留有许多空白页，直至我们拿回复印时，都在不断抄进新曲目。

（五）谱本的湮没与恢复 通过对谱本年代的分析，可以证明，音乐会有着相当悠久的历史传统（下面将在谱字的探讨中继续阐明这一点）。至少在清末民初，谱本在民间的普及，业已相当广泛。老乐师们说，这一带村镇中的音乐会，以前都存有谱本。许多谱本，已在“风风雨雨”的历史岁月中，随着它们的主人悄然别世。在北五道口“音乐善会”的采访中了解到，现会头高福明（75岁）之兄高福林，临终遗嘱：将他生前最珍爱的物品之一“谱本”随葬。所以我们不能见到原有谱本了。左证高福明“谱本有年头”所言不虚的是，该会现仍存有的三本经本，封面字样如下：

中华民国拾捌年新正月十五日合会　立　己巳年　瑜伽焰口

民国十九年九月初九日　北五道口村　音乐善会　瑜伽焰口

（红印章）福兴永立　（红印章）褚文惠

民国拾捌年新正月十五日　合会　北五道口村　立　杂念本

三本依然保存的、抄于1929年（民国拾捌年、己巳年）和1930年（民国十九年）的经本，可以证明与它们“同庚”

的谱本年代。

健在的主人们，如数家珍地叙说着原有的老器物、老故事。老乐师们对自己青少年时就投身其间、倾心热爱的艺术生涯，心向往之。历历往事，记忆犹新。谱本的抄写者，大都谢世了。后续传人，对师傅传下的谱本，怀有深厚的感情。北大阳音乐会的董新年说：当时，师傅抄写谱本，我就在桌前砚墨。师傅濡砚舒笺、边抄边唱的样子，历历在目。谈及此事，董先生显出一个老人回忆那些深沉、严肃的往事时才有的沉重表情。手泽墨迹，斑斑在册，师傅的音容笑貌，似乎也依稀可辨。岁月留下的、心中最珍视的回忆，似乎全部凝结在谱本之中。这些谱字，浸润着乐师们对习艺时的许多难以言喻的怀念之情。或许，只有当这些谱字幻化成音符时，才让熟悉它的传人们深情地感受着……这些不可磨灭的印象，十分牢固地埋藏在老人们的心底。因此，乐师们常常把谱本的抄写时间与自己年龄相提并论。这种记忆的准确性，凿凿实实，可凭可信。当他们说不出年代时，大约可以相信，该谱本出自上一代人之手。

普查中得到这样的印象：目前所能看到的谱本，与该地区曾经有过的、民俗活动繁盛时期的谱本数量和状态原貌，应有相当差距。如元蒙口南村的情况。当我们要求看乐社谱本时，会员们用一个布包袱，抱出一大叠散乱的谱页。其中只有极少数谱页，还勉强装订一体。谱页都是宣纸，毛笔竖抄，用朱红点板。从抄写的笔迹深浅和纸张的长短规格看，它们至少应该分属三个谱本。而会员们说，这些谱页，也非原有的全部。李文如把该会现有的谱页，重新装订成册。但仍有许多谱页，难于连接，无从对号入座。

南高洛音乐会的蔡安回忆到：本会的第一个谱本，是我的曾祖那一代人用的，抄写年代已不清楚。老会员李叔同则说：他曾于解放战争期间，自抄过一本谱子，现已失落。第二个谱约抄于文革近结束的时候（约在1973、4年间。上面提及的三个谱本，均未见，表格中暂不列出），由蔡安和李永固两人合抄，当时是在李永固的父亲李叔同的安排下抄写的。现在乐社用的是第三个谱本，由蔡玉润抄于1983年，李叔同的小儿子李永强也参加了抄谱过程。会员单伶回忆：我于1962年入会时，看的谱本即蔡玉润所摹抄的旧本，现已不知去向。高桥村音乐会的谱本，具有极高价值。谱字俗写，开本长大，规格特征，与智化寺谱本一般无二。会头郝山（56岁）说：现存的谱本页数，不足原有的三分之一，大部分毁于文革。据各会会员所说，这类情况，十分普遍。李文如在将许多乐社的谱本全部拆散、重新装订的过程中发现，这些谱本几乎都有撕掉的残页和缺页。会员们的回忆，决无夸张。其中的所缺和遗憾，可能永远追不回来了。

从谱本抄写年代的分段中可以发现，文革期间，几乎没有一本乐谱续抄。从南龙化和北龙化两本抄于1963年的《音乐本》，到赵各庄和东北台庄两个抄于1979年的谱本，中间相隔了16年的时间。动乱对音乐传承的影响，毋需多言。

值得欣慰的是，20世纪80年代以来，随着政治环境的安定和经济生活的好转，民俗活动重新活跃，音乐会相继恢复，许多乐社都将老谱本重新续抄。小黄庄的老乐师李宝砚，于1983年，在70高龄之际，硬是凭着记忆力，写录下毁于文革的原谱本中的部分大曲。上列统计表显示，从1979年到1995年间，续抄乐谱有26种，近80种谱本总数的三分之一。在这

个并非没有感情的数字面前，不能不为传统音乐文化的再次复兴而满怀鼓舞。

从十年文革与80年代后两个时间段、民间乐社谱本续抄的中断与频繁的鲜明对比中，不难发现这样的问题：谱本正常使用寿命的长短和续抄时间，不仅仅具有纸张情况、保护程度等自然因素，更有许多非自然的、社会的、人为的因素。文革中，大部分乐社的谱本遭到不同程度的毁坏，就是最典型的事例。从这个侧面可以体会到，社会环境的安定与经济生活的富足，在很大程度上制约着谱本的正常使用寿命。所以上文中谈及的谱本的“正常使用寿命”，也仅仅是指自然的“寿命”。社会环境的巨大变动，当然致使谱本或“短命”或“夭折”。

前文提及的大马庄谱本保管者家中失火的情况，北五道口高福林将珍爱谱本随葬的事例，也属于这种非自然的因素。与此相反的事例，则是高家庄音乐会的情况。该村一位老人，感到生命将尽，自愿行善，为乐社抄谱。虽然一生热爱音乐，但别无它技，他功于书法，长于抄摹，虽不辨工尺，但字体端正。抄写过程中，由他抄完谱页，再交会员校对。他于1982年去世，为乐社留下了生命中最后的笔迹。

南高洛音乐会的老乐师们回忆，该会的老谱本抄于1930年（据会员说，这个谱本至今尚在，但不知存于谁手，我们始终未见）。当年乐社刚刚绘制了一幅神像，为纪念这一盛事，管事们决定，新续乐谱，以为纪念。另有乐社的老人回忆，1949年前，该村于某年新建寺庙，为庆祝这件村里的大事，音乐会新续乐谱，永为纪念。

这些事例说明，乐社谱本的湮没与续抄，很大程度上取决于一些特殊的、非自然的原因。这与上文所论、手抄谱本的

"正常使用寿命"，应当区别对待。

（六）谱本的流传与会社的传承 从一个谱本的流传，可以明确地观察到一个地区会社之间的师承关系。现以里合庄谱本的传播为例。

韩庄谱本扉页文字：

> 乾隆伍拾贰年，妙音王菩萨光辉禅师传。同治十三年正月吉日，新城下里合庄，王旭、王普来、胡振声仝辑。
>
> 民国九年正月吉日，新城下里合庄，刘景辉校。
>
> 民国九年正月吉日，新城下韩家庄齐芸田、邢树梅、孙为汗、解福荣仝辑。

西安各庄音乐会谱本扉页文字：

> 民国三十六年立、乐曲簿、音乐会里合庄。由乾隆伍拾贰年、禅师王光辉，字妙音、传。民国卅六年，请里合庄、王永庄、王清苓传。

前面已抄录下里合庄谱本扉页的文字，与韩庄和西安各庄谱本扉页的文字比较一下，可以明确看到三家乐社的传承关系。韩庄谱本扉页中的文字与里合庄基本相同，只是又加进了韩庄传抄者的姓名。可知该社谱本，于"民国九年"（1920）抄自里合庄。韩庄的乐师们承认，他们的师傅是里合庄音乐会。西安各庄的《乐曲簿》，抄于1947年，扉页文字，除转述里合庄谱本的传人外，明确说明"请里合庄、王永庄、王清苓传"。谱本的保存者张德华说，他的老师，就是里合庄谱本的

辑录人之一“王清苓”。因他姐姐嫁于里合庄，所以得便，常去求教。张德华说，他这一代人之前，该村没有音乐会。

比较三个谱本的曲目，除排列顺序略有出入外，完全一致。它们同抄于乾隆五十二年禅师王光辉所传的乐谱。三本乐谱，都注传承人、抄写人之名并写明抄录时间。一个地区、一个谱本，在不同村庄、不同会社的传播事例，由此可见。一个乐社，师承于另一乐社的途径，也由此可作明鉴。

再举一例：葛各庄音乐会的老乐师说，该会学于同县北大阳音乐会。老会头范立明仍然清楚地记得北大阳的老师叫韩振海。北大阳乐社的董新年说，他的师傅就是韩振海，并且也记得葛各庄乐社跟师傅学艺的情况。他自豪地说：葛各庄的人，为了学“音乐”，还给我们这些当年的小会员买糖果。葛各庄的谱本抄自北大阳，前者是后者的再传弟子。比较两家乐社谱本中的序言、曲目、谱字，完全一致，此说信而有征。这也是谱本流布、会社师承的典型事例。

另外，北大阳谱本序言说明抄于“民国三十八年”(1949)，葛各庄谱本抄于“民国三十二年”(1943)，与两个乐社的师徒关系正好相反。这恰恰说明北大阳乐社在1943年前必存有另一谱本。现有谱本写有“民国三十八年岁次己丑梨月重订”字样，说明是“民国三十八年”之前老谱本的“重订”续抄。1995年采访董新年时，他60多岁，推算起来，1949年时，他有十几岁。他于12岁学习音乐，并为抄谱的韩振海师傅砚墨。那么，我们所见的这本董新年12岁之后看着师傅抄写的乐谱，显然不是葛各庄乐社抄写的那个老底本。

在抄写格式上，两者也略有不同。北大阳谱本序言中的“诗曰”、“词曰”、“醒世文”，每一竖行，断在句尾，更便于阅

读。不同内容的段落，用标题分开，眉目清晰。葛各庄谱本序言的抄写格式，行不卒句，也无段落安排。说明葛各庄的抄写者，不太理解原文格式安排上的用意。而且葛各庄谱本序言中也无最后“赞音乐对联”一项。这一谱本抄写与师徒关系时间上的错位，反倒使我们了解到北大阳乐社原来老底本的存在。

北大阳谱本序言中的诗赞：

次民　郢　魏　铿　戛　合　缓　错　铿　风　月　又
己国　曲　侯　锵　击　鸣　奏　杂　锵　遇　明　录
丑三　高　卧　妙　新　金　笙　音　节　楼　院　赞
梨十　歌　听　曲　声　石　镛　成　随　台　落　音
月八　和　心　奏　歌　韵　声　晓　春　度　迷　乐
重年　且　忘　钧　大　悠　曲　梦　律　管　灯　对
订岁　稀　倦　天　夏　扬　雅　清　合　弦　烛　联

根据某家乐社谱本抄自何处的线索，比较两个谱本间的曲目异同，再佐以被采访者的回忆，便于理清一个地区音乐班社间的传承关系。此法行之有效。

（七）乐师对乐谱的依赖性与谱本普及的原因　我们普查了近百家音乐会，所见谱本几乎与这一数字相等，这个数目相当可观。那么就需问究：为什么作为该地区各类民间艺术班社中数量最小的一个乐种，却保存着如此数量的乐谱？换句话问：什么需要和原因，使得音乐会保持着读谱、续谱的传统？

与早一代的戏曲艺人和吹打班乐师大多数不认谱的情况不同，普查中我们发现，音乐会的乐师，几乎没有不认谱的。虽然如同所有民间音乐班社的情况一样，实践中，音乐会的乐师

们也是背谱演奏，主要靠在师傅们的严格教育下、于习艺时练就的、背熟全部曲谱的功底。但音乐会的曲目，都是长大套曲，每一套曲的演奏时间，多在半小时以上。况且乐师们都是半农半艺的农民，一年中的主要活动，大都集中在冬季农闲和春节期间。所以，即使背熟了常用的、用于日常丧葬活动的几套大曲，对那些不经常演奏的、主要在春节期间才有充分时间合奏的曲目，还是需要看谱复习。

必须着重指出，音乐会的曲目，不同于吹打班较为短小且旋律多为歌唱性的曲目，这使两类音乐班社的乐师对谱本的依赖程度大为不同。从记忆的角度讲，音乐会的曲目，难背难唱。要把套曲背熟演奏，对于一个一年之中只能业余从事音乐活动的农民乐师来说，不经常读谱，难于应付裕如。采访过的许多老乐师，对已经不常演奏的大曲，即使拿着谱本，也一时韵唱不出，而需复习片刻。更因为传统韵曲方式中的大量“阿口”，并未记录在谱本上。不常翻阅谱本，这些细节，就会生疏。

据乐师们说，从大年初一到正月十五，所有会员都会放下自己的事，全力投入在乐社活动中。活动的项目之一，就是由会中的老师傅，带领年轻会员复习老曲目、学习新曲目。这一传统，与我们调查的情况一致，即使是现在的市场经济加快了农村的生活节奏并相应缩短了春节休闲的情况下，也是如此。

我们参加过南高洛音乐会春节期间的排连过程。从初一到十五，会员们有几个晚上都要聚集一起，复习乐谱。现把 1995 年 2 月 11 日（正月初十二）晚上的情况，描述如下：

晚上约九点钟，会员们陆续来到排练房子中。房中炉火融融。会员们几乎都抽烟，约 20 几平米的房子中，烟雾缭绕。

愈聚愈浓的烟雾，使本来就昏暗的灯光更加迷蒙。一部分会员谈论着前天去杨庄出会“老忙”时的情况，一部分会员围在桌子前，看蔡玉润（头管）用筷子在乘水量不同的茶杯杯口轻轻敲击，他试图调出一个音列来。蔡安（会头之一）口念锣鼓经，用手比划着教一个年轻人打铙。待人齐了，大家围在桌子前，把谱本摆在上面，一起大声韵谱。第一首《小走马》，蔡安带领大家齐唱。读唱中间，时常有错，有些年轻会员怯生生地停下来，合唱的音量减弱。每到这时，蔡安就加大嗓门，带领大家唱下去。有几处完全停下来，蔡安大声纠正着某个谱字的“阿口”，指出哪里韵腔不对。因灯光太暗，七、八个会员把脑袋凑到桌面谱本上，似乎在用心记住那段纠正过的旋律。下一首韵《大走马》。会员讨论了一些《小走马》与《大走马》的不同。最后复习《拿天鹅》。这首曲子大家都非常熟，有人拍着桌面，响亮地打着“板”。曲中的对答处，会员们自觉地分为两帮，一唱一和，音色殊异。整个晚上，气氛融洽，会员们之间充满着善意的笑骂、指责。排练过程，情趣横生。

这类排练，乐师们不动乐器，主要在一起韵谱，借以有效地复习乐谱。这也是老师傅向年轻会员传授新曲目的过程。可见乐师对乐谱的依赖，十分强烈。

在其它乐社的采访中，也了解到同样情况。如我们向乐师提出乐曲的某个问题，老乐师们常常是把谱本拿出来，翻到某页，迅速地用手指在某个地方。从这一不起眼的动作速度中，可以看到，老乐师们对常用的谱本，了然于心，这是常年翻阅才能做到的。当然保存乐谱的主要功用和用途，是为新会员的学习提供依据，但不能用这种现象掩盖乐谱的备忘功用。复习排练，将有效地巩固会员们对荒疏了一年的曲谱记忆。

可以看到，乐师们对乐谱的依靠程度相当紧密，这样长大而且多套的乐曲，非要乐谱不行，这与现代乐队中的乐手对乐谱的依赖感毫无二致。这种依赖感，是各个会社都具有谱本，并使谱本在这一地区如此普及的重要原因。

我们对民间乐师背谱演奏的现象，常常产生一种印象，似乎他们对乐谱的依赖感不象现代乐手一样紧密。通过普查，可以说，这种印象是不全面的。一方面，民间乐师背谱演奏，为即兴发挥提供余地。另一方面，作为音乐会这类以演奏古老的大型套曲为主要曲目的乐种，多以保持原谱旋律为基本而较少加花发挥。所以，表面上不看谱演奏的背后，就保持着踏踏实实读谱、韵谱、背谱的功夫，而这一传统，就产生了各个乐社抄谱、续谱、传谱的习惯。

三、谱　　字

（一）谱字书写方式的统计　谱字的书写方式是贯穿于音乐发展史中不多的几个使今人可以辨识、解释其所载作品历史源渊的线索之一。如同该乐种的读谱法杂揉着古老的固定唱名法和近世的可动唱名法一样，该乐种的谱字书写方式也杂揉着唐宋时期的俗写谱字和明清时期的工尺谱字。由于谱本大都用毛笔抄录，某种程度上，都属于草书类。为印刷方便，一律把其规范化。现将各谱本的谱字分两类列表如下，以便比较。

表 9-5：工尺谱字系统各谱本比较表

地市名	市县名	音乐会所在乡村名	谱字							板眼
			合六	四五	一乙	上	尺	工	凡	
保定地区	高阳县	赵堡乡延福屯	合六	四五	一	上	尺	工	凡	、
		北龙化乡北龙化村	合六	四五	一	上	尺	工	凡	、
		南龙化乡南龙化村	合六	四五	一	上	尺	工	凡	、、
	安新县	刘李庄乡大马庄	合六	四五	一	上	尺	工	凡	、
		赵北口镇南街	合六	四五	一	上	尺	工	凡	、、
	雄县	张岗乡里合庄	合六	四五	一	上	尺	工	凡	、リ
		小步村乡西安各庄	合六	四五	一	上	尺	工	凡	、リ
		张岗乡韩庄	合六	四五	一	上	尺	工	凡	、リ
		张岗乡开口村	六	四五	一	上	尺	工	凡	、
	涞水县	义安镇南高洛北乐	合六伬	四五	一	上仩	尺伬	工仜	凡	L
		义安镇南高洛南乐	六	五伍	一亻	上	尺	工	凡	
		义安镇北高洛	合六伬	四五伍	一	上仩	尺伬	工仜	凡	
		王村乡赵各庄	六　伬	五		上	尺伬	工仜	凡	L 儿
		东明义村	合六	四五	一	上	尺伬	工仜	凡	、
		东文泉村	合六伬	四五伍	一亻	上仩	尺伬	工仜	凡	、、
	易县	后部镇后部村	合六	四五伍	一亿	上仩	尺伬	工仜	凡	⁝
		流井乡马头村	合六	五	、	上	尺	工	凡	
		桥头乡北桥头庄	合	四	一	上	尺伬	工仜	凡	
		桥头乡陈旺村	合六伬	四五	一亻	上	尺伬	工仜	凡	
	徐水县	沙口乡北贺寿营村	合六	四五	一	上	尺	工	凡	、
		大寺各乡北梨园村	合六	四五	一	上	尺伬	工	凡	、
		大寺各乡高家庄	合六	四五	一	上	尺	工	凡	、
	定兴县	易上乡易上营村	合六	五	、	上仩	尺伬	工仜	凡	
		小王庄乡藏官营	六	五	一	上	尺	工	凡	⁚
		东落堡乡田侯村	合六	四五	一	上	尺	工	凡	、

（续表）

地市名	市县名	音乐会所在乡村名	谱字							板眼
			合六	四五	一乙	上	尺	工	凡	
廊坊地区	霸州市	信安镇张庄	合六	四五	、	上	尺	工	凡	无
		信安镇忠勇街	六	五	·	上	尺	工	凡	
		信安镇英明街	六	五	一	上	尺	工	凡	
		胜芳镇向阳街	合六	四五	一	上	尺	工	凡	
	文安县	高头乡蔡头村	合六	五	一	上	し	工	凡	
		左各庄镇福新村	合六	四五	一	上	尺	工	凡	、〇
		滩里乡西滩村	合六	四五	一	上	尺	工	凡	
		大成县旺村乡西子牙河南村	合六伬	四五	一	上	尺	工	凡	、∶
		永清县曹家务乡大良村	六	四五	·	上	尺	工	凡	、∶
		安次区旧州镇南常通村	合六伬	四五	·	上	尺	工	凡	、∶
北京市	大兴县	长子营乡李家务	合六	四五	一	上	尺	工	凡	ソ
		长子营乡北辛庄	合六	四五	一	上	尺	工	凡	
天津市	静海县	东滩头乡南元蒙口	合六	四五	一	上	尺	工	凡	ヾ
		子牙镇小黄庄	合六	四五	·	上	尺	工	凡	
沧州地区	任丘市	出岸镇东良淀	六	四五	·	上	尺	工	凡	、
		辛安庄乡辛安乡村	合六	四五	·	上	L	尺	工	凡
		辛安庄乡东姜村	合六	四五	一	上	L	尺	工	凡

表 9－6：俗写谱字系统各谱本比较表

相当律名		黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟	清黄	清大	清太	板眼符号
通行谱字（据沈括所用阶名）		合	下四	四	下一	一	上	勾	尺	下工	工	凡	高凡	六		五	
（宋）朱熹《琴律说》		へ	マ	く	一	二	ㄣ	ム	マ	フ	フ	川	川	乙	丌	丌	
（宋）姜夔《白石道人歌曲》		ム		マ		一	幺 么	L	人		フ		川 ク	久		の	
（宋）张炎《词源》		ム	㋮	マ	㊀	一	ㄣ	L	人	㋫	フ	⑪	川	幺		す	
（宋）陈元靓《事林广记》		ム	マ	マ	、	、	么	く	人	フ	フ	川	川	六	す	す	
北京智化寺《音乐腔谱》		[illegible]		[illegible]	、		上 [illegible]	勺	[illegible]		丨	凡		六 [illegible]		マ [illegible]	
雄县	葛各庄乡葛各庄村	合		四	、		幺		L		工	凡		[illegible]		ㄣ	、
雄县	西昝乡北大阳村	合		四	、		幺		L		工	凡		[illegible]		ㄣ	、
雄县	北沙口乡北沙口村	合		の	一		く		幺		工	凡		[illegible]		ㄣ	无
雄县	孤庄头乡孤庄头村	[illegible]		の	、		上		L		工	凡		[illegible]		ㄣ	
安新县关城村乡关城村		合 和		四 肆 め	一 壹		上 尚		测 [illegible]		工 恭	燔 刂 ク		六 陆		[illegible]	ソ 。
固安县礼让乡屈家营村		合		ろ	一		[illegible]		L		丨	凡[illegible]		六		ㄣ	、
北京市	通县马驹桥镇史村	合		の	一		上		[illegible]		ろ	凡		六		ク	、
北京市	大兴县长子营北辛庄	合		の	、		上		[illegible]		工	凡		六		ㄣ	、
霸州市	中口乡高桥村	[illegible]		マ	、		上		八		[illegible]	[illegible]		[illegible]		ㄣ	无
霸州市	东段乡马家堡			め	[illegible]		ト		八		工	凡		[illegible]		ㄣ	：
易县	斐山乡东白涧村	合		の	、 乙		上		レ 尺		工	凡 几		久 六		ㄣ 五	无
易县	南白马村	合		の	一		上		尺		工	凡		久		ㄣ	。
定兴县祖村店乡北侯村		[illegible]		[illegible]	一		幺		[illegible]		丨	凡		[illegible]		に	无
徐水县大寺各庄乡东于庄		合		四	一		上				工	[illegible]		[illegible]		ろ	无

（二）谱字比较 现行的俗写谱字与宋代各家的俗写谱字，音位上勉强可以一一对应，现比较如下。

（1）合 宋代俗字谱的“合”多写作厶、ٺ、△，只有朱熹《琴律说》例外。这个音位在音乐会诸谱本中则几乎全部写作“合”、“β”。

（2）四 宋俗字谱的“四”均写作マ。该音位在音乐会谱本中多写作“四”（常草书）。

（3）一 谱字“一”或“乙”的写法几乎都一样，用一横“一”或一点“、”表示。易上营谱本用“亿”，或加单人旁的“一”，表示高八度音，则是后人的小改革。

（4）上 朱熹、张炎“上”写作“ㄣ”，姜夔、陈元靓写作“幺”。北沙口谱本中的“上”写作“人”，而谱字“五”写作“ㄣ”，许多乐社谱本中的“五”字写作“ㄣ”。古今之间，型同位移。规范的工尺字，加单人旁“仩”，表示高八度音。

（5）勾 姜夔、张炎写作“L”，陈元靓写作“く”。蔡头村、辛安庄、屈家营、葛各庄、北大阳、孤庄头的谱本中，“尺”字写作“L”。北沙口谱本中的“上”写作“く”，但草书起来，颇似“く”。不难看出，它们都不离“勾”音左右，后世“以上代勾”的趋势又演化出“以尺代勾”的另一种变体。命运多舛的“勾”音，就这样一点一点被同化于它位、隐蔽在相邻两侧的音高中了。

（6）尺 除朱熹写作マ，姜夔、张炎、陈元靓均写作“人”。高桥村的谱本仍在该位保留着这三家的写法“人”。北沙口写作幺，蔡头、辛安庄、屈家营、葛各庄诸谱本已如上述。关城谱本的“尺”，与智化寺谱本一样，写作“〜”。

（7）工 宋人四家均写作ㄱ。西安鼓乐、山西笙管乐、智

化寺的谱字，均用一竖“丨”，写此音位。表示音高的谱字中，只有屈家营、北侯村谱中用“丨”。各乐社谱本中多用此号，表示打击乐的组合音响。

（8）凡　宋人四家均写作“リ”。关城谱本与宋人写法相同。屈家营用“巾”。必须提及，乐社诸谱中的“凡”字，有将一点写于“几”字之中的，也有将一撇置于“几”字之上的，更有两者兼而有之的。西安各庄的谱本，将两者兼而具之的写法，可谓历史流变的缩影。日本正仓院保存的唐传笙，管苗内书写的谱字“凡”字为“ㄐ”，东于庄谱本中的凡字，写作“ㄐ”，两者一致。

（9）六　朱熹写作“乙”，姜夔、陈元靓写作“六、夂”，张炎写作“幺”。值得注意的是，关城、史村谱中，记写打击乐的符号厶，表示击打一下，而要记打两下，就用厶的加倍符号幺。这种表示方法，与张炎把谱字“合”写作厶，把表示高八度的音写作幺的加倍逻辑，如出一辙。

（10）五　朱熹写作丌，姜夔写作〇和ㄎ，张炎、陈元靓与姜夔的第二种写法同。关城谱写作 ，屈家营、北沙口、马头村谱写作ㄣ，高桥谱写作“ㄅ”。

通过比较，可以看到，音乐会谱本中记写的谱字，部分继承着宋代俗字谱的传统，许多谱字与音位关系的移动，应是后世借调记谱留下的印迹。

在俗字谱一栏中，几乎可以看到历史上所有出现的谱字书写方式。如记号“匕”，仍保留在元蒙山南村的谱本中。它写在某一谱字后面，表示该谱字反复一次。值得注意的是，这一符号是“比”字的简写，在中国传入日本的笙谱中，仍然保留“比”字。敦煌谱中，这一符号具有独立的音高意义。

（三）俗写谱字向工尺谱字变迁的历史迹象 音乐会谱本中，工尺谱字系统的谱本比例，大于俗写谱字的谱本。有些则是俗字谱与工尺字混合运用，可以看作是前者向后者的过度产物。

在谱式的历史变迁中，我们常常疑问，由俗字谱式的简笔书写方式渐渐转向近世工尺谱字的历史过程，源于什么动因？

有意味的是，关城谱本中采用了少见的、用汉字“和、肆、壹、尚、测、工、番、陆、伍”表示谱字唱音的特殊方式(开口村谱本，也将“尺”字写作“车”)。问及老乐师何以的原因时，他们回答道：这样看谱，唱起来方便。

这种对谱字的书写方式与谱字的读音方式同步表达的改革迹象，是否可以用来说明由宋代俗写谱字逐渐转向近世工尺谱字的历史踪迹呢？关城谱本的书写方式，很大程度上取决于对读字唱声的直观要求。或者说，它的产生更大程度上依赖于文化程度不高的民间乐师，对古传乐谱的记写符号与实有读音分离现象进行改革而日渐简单性的要求。采用汉字书写以与唱名读声保持一致的现象，在西安鼓乐的谱本中也存在，可见它是并非偶然、并非孤立的现象。

许多没有谱本的艺术班社，会员们并非心中没谱。他们在早年习艺时，不是靠读谱学曲，而是跟着老师模唱背诵。如雄县民间艺人中知名度最高的80高龄的管子师张富才（《中国民间器乐曲集成·河北卷》中立有传记）。他不识字，不认谱，但可凭记忆，用工尺谱背唱许多曲牌，而不似许多吹打班的艺人，仅用虚字“哼哈”韵谱。对张富才来说，谱本中记录的不是“字符”，而是“字音”，不是谱字记写的音高概念，而是语音表示的音高概念。由此推知，民间艺人对谱字唱声的依赖，

超过对谱字符号的依赖，对符号本身反映的读音唱声的直观要求，大于记写方式从简从速的要求。

谱子的作用，首先是记写曲调，但谱子的表达，却是通过唱声。再下一步，才是依据某个谱字意味着的某件乐器上的某一孔位，去按字循声。在按谱习模的过程中，对谱式符号的表达途径，首先要求正确简捷的表达读音，越简便、越直观地表达读音唱声的符号，越能得到普及。工尺谱字，是一种借助书写与读音相同的汉字、从而使读者不假转换、反应快捷的记录符号。它直观统一的特点，使其迅速发展普及，而使古老的、简笔草书的俗字谱式渐渐衰落。因此，用现行与读音相同的汉字，代替日渐不通行于日常生活交流的简笔草书的俗字谱式，就是历史发展的势所必然了。如果说，古传的简笔草书型的俗字谱式产生于书写的简捷要求，那么，近世工尺谱字利用汉字的“型－音”一致，则是产生于读谱唱声时的简捷要求。

（四）打击乐谱字的比较 打击乐器合奏，是音乐会的基本项目之一，或名为《法器》，或称牌名《开坛钹》《粉碟子》等。较完整的谱本中，最后都有一套“打家伙”，即记写打击乐器演奏组合的状声文字谱。这些符号，各代表某件乐器上的一种击打方式。但在实际的演奏组合中，每一符号，都体现着几件乐器的组合音响，都意味着一种特殊、复杂的表演动作。乐师们常把打击乐器的演奏称为“舞铙”，可见这类打击乐器的演奏，已经具有了独立的、集舞蹈、武术于一体的表演性质。如赵北门音乐会的大型舞铙表演，中间摆放大鼓，铙钹分列两边，系于铙钹上的红色绸条，在十几个乐师的精彩动作中，飘扬当空，壮观异常。这些细微的组合变化和精彩的表演动作，几乎很难用文字表述清楚。这方面的记录，大概只能凭

借现代录像技术才能复现。现抄录一首清代文人的“竹枝词”《舞铙》，略以示意：“黄冠鹤氅步虚行，镗塔铿訇法器声。天半纷看铙钹舞，浑猜初日上铜钲。”所以，下面也只能粗略地记述这些符号一般的击打方式，这是必须说明的。

表 9－7：音乐会谱本打击乐符号比较表

读音			又	力	通	弄	·	七	各	光	当郎	子资	二而	的	丁	牙	两
功用			击钹	铙碰边	击鼓中心		钹碰边	击钹边	击镲铬	击铙	击铛子	击鼓边	空拍延长（虚字）		击铛子	（虚字）	
北京智化寺谱			厶	力	·	弄		丨		光	当	，			丁		
北京市	通县马驹桥镇史村		厶幺		、	龙	·			光		丿		的	丁	牙	
北京市	大兴县	长子营李家务	厶	力		弄	·	乙		光	舌	丿	的	牙			
北京市	大兴县	长子营北辛庄	厶	力	〇	弄	·			光		丿	丁	的			
涞水县	义安镇南高洛南乐		厶	力	〇	弄	··	丨	亏		当	丿	儿				
涞水县	义安镇南高洛北乐		厶	力	〇	弄	··	丨	亏	光	当郎	丿	儿	的			两
涞水县	义安镇北高洛		厶	力	〇	弄	··	丨	亏	光	当郎	丿	儿	的			两
涞水县	东文泉村		△	力	〇	弄	··	丨	亏		当	丿	儿				两

（续表）

读音		乂	力	通	弄	·	七	各	光	当郎	子资	二而	的	丁	牙	两
雄县	张岗乡里合庄	△	力	○	弄	·	丨	亏	光		ノ	儿				两
	小步村乡西安各庄	△	力	○	弄	一	丨	个	光	当	ノ	儿	的			
	张岗乡韩庄	△	力	○	弄	·	丨	亏	光		ノ	而				两
	葛各庄乡葛各庄村	△の	力	○	弄	·	丨	哥			ノ	而	的			
	北沙口乡北沙口村	の	立	○	龙	·	奇丨		光	主		而	的			两
	西苔乡北大阳村	の	立	○	弄	·	奇丨				ノ	而	的			两
	孤庄头乡孤庄头村	△	力	○		、	丨				ノ是舌					两
安新县	关城镇关城村	ㄙ幺	力	、	弄	·	丨		光		ノ	而	的		亚	
	赵北口镇南街	△	力	○	弄	·	丨	各		当	支之		也			两
易县流井乡马头村			力	○	弄	乙	丨		光		ノ		的			
固安县礼让乡屈家营		少	力	○	弄	一	丨	各		刃	子乡	二而	的			
定兴县祖店乡北侯村		の	力	○	弄	·	丨	亏	光		ノ	而	的	丁	过	两
霸州市	信安镇英明街	X	力	○	弄	一		各	光	当	ノ	耳	的	丁		两
	东段乡马家堡	ㄙ	力	○同	龙	一	丨	各	光	当	ノ	尔	得的			两

如上文所言，许多俗字谱的记写符号，不再被用来记写音位，却被转移到打击符号中。而且，仔细体察，有些符号表示的功能，大多与谱字的原始含意，暗暗相合。如上面所述的“合”字。符号“ㄙ、Λ、△”，宋代用以表示谱字“合”，西安鼓乐、山西笙管乐仍然用“ㄙ”，表示谱字“合”。音乐会的谱本中，多不把它用于记写曲调的谱字中，转而记写打击乐，读音为“乂”。它表示各种打击乐器一同敲击。悉心体会，符号本身的“合”奏之义，仍然保持着它的原始意义。

据陈克秀介绍，山西雁北地区的笙管乐，也有把谱字转而表示打击符号的情况。保存于日本笙谱中的“|”（工），在山西变为打击谱字。

《礼记·投壶》篇中的鼓谱，采用符号“○”记写，这一鼓的象形符号，抽象渐变为记写节奏的板眼记号。今天民间谱本中的打击乐谱式，仍然一般无二地保持着这种写法。

反复记号：┐ ┌

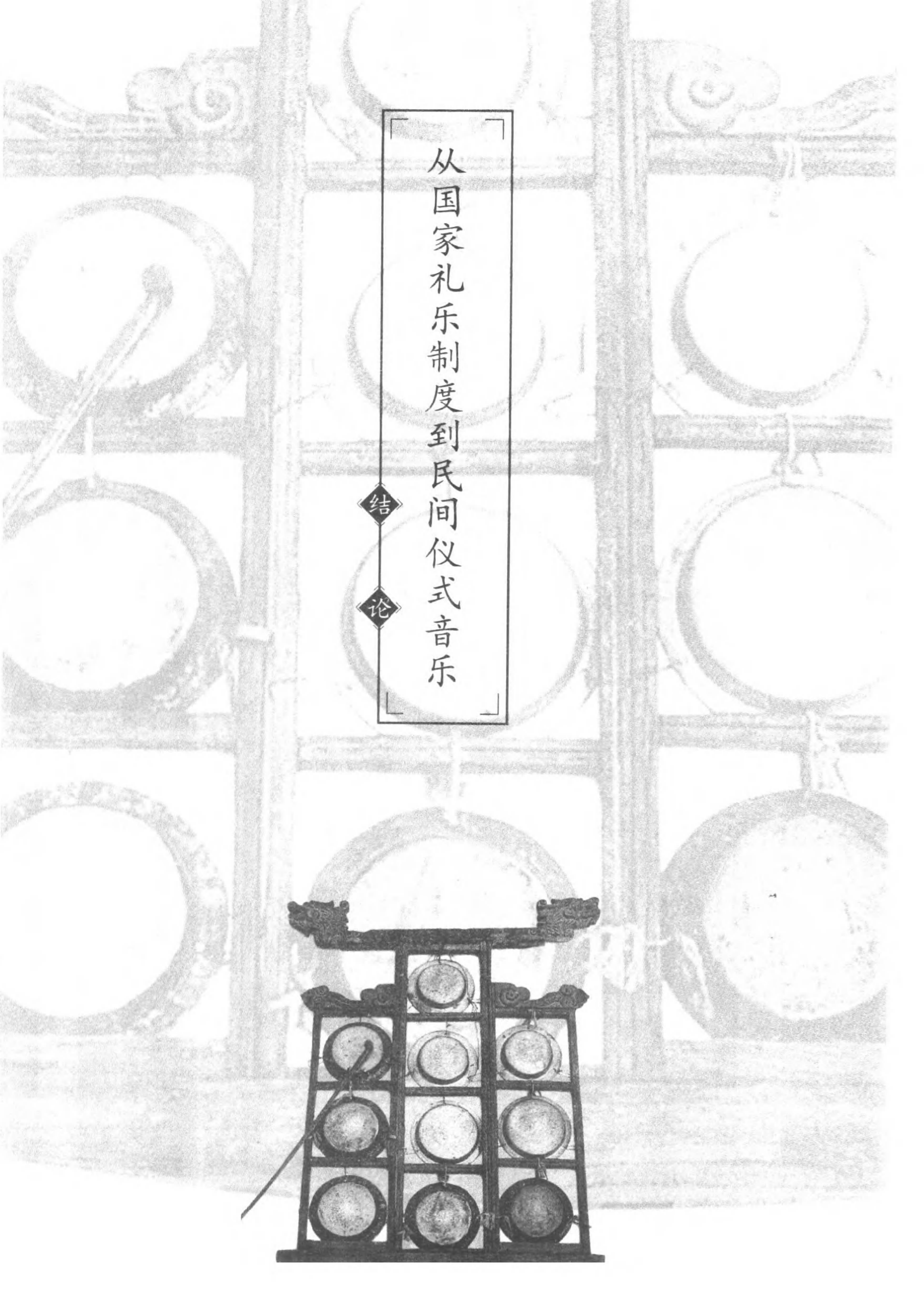
这两个符号，两两相对，一般写在曲牌的前面和后面。表示从头反复一遍。有时也写在乐曲的中间部位，表示两个符号相括的部分，反复演奏。

结语 中国人通过文字，把文化遗产一代一代传承下去，使文字具有了一种特殊的独立意义，更由于掌握书写文字的社会阶层具有的特权，而使掌握文字载体的社会团体具有了权威性。农民乐师对乐谱的态度，也反映了这种特殊文字具有的神圣性。乐谱是权威所在，它代表了传统，代表了师承，代表了正宗地位。于曲目，它是保存曲目的传媒（几乎也是唯一的书面传媒）；于乐器，则是教授乐器按谱应字的依据；于乐师，则是代代相承的脉络；于乐社，则是凝聚维系一个组织的象征。

我们常常以一个民族有无文字、以及这个民族的文字蕴含着怎样的联属逻辑、表达出怎样的抽象概念、创造出怎样的诗情画意，来评定一个民族历史文化的发展程度和文化品格。同样，对于一个民族的音乐文化，我们亦可以用这个民族是否创造出她自己的记谱方式，以及这种记谱方式中符号抽象的完善程度和其表示的理论体系，来衡量这一民族的音乐历史文化发展到什么程度。如果把音乐文化现象作为人类历史文明的进步

过程来看，这一点无疑是衡量音乐思维发展程度的标尺之一。我们可以自豪地说：汉民族是世界上不多的几个、在自己的音乐文化体系中创造出自己独特记谱方式的民族之一。从符号学的观点讲，这种符号体系的系统化和完善性，确实代表了这个民族音乐文化的成熟。再进一步讲，在乐谱的普及程度中，这个民族中的一分子对这种乐谱的谙熟程度，常常就反映了、代表了该民族的音乐文化素质。而这一点，在普通中国民间乐师的身上，得到了充分地展示。

原书空白



结论

从国家礼乐制度到民间仪式音乐

原书空白

只要想到乡村鼓吹乐社在岁时节日、丧葬祭祀等一系列仪式中展现的那幅礼乐文明的生动景观，就不能不对先秦礼乐文化在汉代之后走向衣冠巨族、在唐宋之际与缙绅家礼渐至结合、并于明清两代普及民间的过程产生兴趣。我们关心的就是这种宫廷礼乐如何演变为乡村礼俗的历史轨迹。所以，本文不仅想对民间乐社的生存模式进行一般性概括，而且想对音乐会原有的生存环境进行历史性复原，从这种复原中考察它何以产生的社会背景，进一步印证历史制度对现实模式的制约。音乐史学的发展，已使人们不再满足于农民乐师仅仅是为自娱自乐才结社建会的浅显答案，但理论至今未能对乡村社会集聚数十万信众的大规模朝拜仪式以及必然发生其间的音乐活动作出分量相匹配的学术解释。支配着农民结社建会的终极原因到底是什么？在大一统的帝国政治制度中，一定有一种制度“潜持而

点运”，促使了这一现象的产生，且成其生存发展的社会基础。这种制度决不可能单向的源自民间。支持这一制度的意识形态，必是有利于国家统治也有利于乡村自治的思想体系。这就是从儒家学说中派生出的礼乐制度以及进一步衍化的乡村礼俗。

一、国家典礼与乡村仪式

礼乐越出宫禁走向民间的第一步，当然不可能直接踏在老百姓的门槛上，这第一步踏进的，就是南北朝时代的士族大庄园。一方面礼崩乐坏，一方面礼乐治国，三礼仪节（《周礼》《仪礼》《礼记》），不得不随着时代的变迁而屈尊折节。如果说，礼乐制度的下移是为了士庶封侯体现自己的社会地位出现的，现在则成为各个阶层在社会制度的大调整中改变礼仪从而重构礼乐文化的阶段。唐代关于不同礼仪规格的各种辩难和仪注的出现，说明了解决传统礼仪与实际生活脱节的问题已是迫在眉睫。《新唐书》载：“然用之郊庙、朝廷，自缙绅、大夫从事其间者，皆莫能晓习，而天下之人，至于老死未尝见也，况欲识礼乐之盛，晓然喻其意，而被其教化以成俗乎？”①欧阳修的这段话道出了儒家礼乐的过于繁褥，不但使普通百姓无缘得享教化，就是缙绅大夫之流也莫能晓习，甚至“老死未尝见也”。对繁褥礼法的改造，势在必行。

改造礼乐制度，分为两个层次：一是宫廷官府。通过郊祀谒庙、禘祫制度的简约化、开放性，加强王朝的中央集权及正统符号的象征意义。二是缙绅阶层。通过把士族家礼和通行习俗纳入五礼（吉礼、凶礼、嘉礼、宾礼、军礼）中的吉凶之

仪，使礼仪庶民化、实用化。两者均旨在使礼乐制度与社会实际生活不相脱离。②

以国家的意识形态和儒家的伦理道德提升日常习俗，集大成地体现在朱熹《家礼》之中，它反映了士庶阶层对治家之道的完善成熟，也是文人对兼容并蓄的儒家经典结合现实的自我归纳。宋明心性之学把佛道思想纳融已说，促使了礼乐制度与信仰仪式的结合。宋明理学，佛道教义，不同程度地参与了民间文化的重构，创造出民间文化全套可识别、可操作的仪式及符号并对这些创造物加以积极提倡和极力推广。日益世俗化、平民化的儒家礼乐，结合了本来就传播在平民中的佛道科仪，使两股思潮汇集一起，最终诞生了民间建会立社的正果。催生的婆婆，则是严禁民间结社的明太祖朱元璋。

朱元璋颁定里社祭祀制度，从实践上把老百姓带入了国家正式的礼乐仪式。尽管历史上出现哪种气质的帝王以及如何管理国家常带有偶然性，但在把传统礼乐制度与其所处时代的实际生活结合起来这点上，却绕不过历史的大趋势，脱去布衣换上皇袍的朱元璋，更是深知管理基层的重要性。

为了理解国家的礼乐制度如何演化为民间仪式，还需稍事迂回，先来了解明清时期的里社制度。史学界对里社制度的建立与变迁，清源梳脉，但研究主要是从赋役体制和政治制度的角度，对里社制度在乡村文化中所起的作用以及对民间结社的影响，尚缺乏揭示。下面结合京畿地区的里社制度，略加陈说。

（一）里社制度　秦代建立的管理体制，郡县以下不设治，由职役承担乡村基层的管理。乡村自治，以此为例。明初，全国编定里甲，河北仍然保持里社。“社”与“里”，名异实同。

百户为一甲，数甲为一社或一里，一县分为若干里社。《涞水县志》：“夫联甲为社，环社为村，自应对宇望衡，仿古井里之遗意。”③“社”是祭坛古称，因每社立坛，“以祀五土、五谷之神”，所以“里必有社，故亦称社”。先来看一下音乐会分布县市的里社情况。

《定兴县志·卷一·地理志》：22社，后分4路；

《雄县乡俗志·地理十》：12社，7屯，后将屯并入社；

《仁丘县志·里社》：里社15；

《涞水县志·卷二·乡社》：4乡，27社；

《文安县》：33里屯，后分8路；

《沧县志》：21里，54铺；

《徐水县》：16社；

《固安县志·卷二·村庄》：7镇。①

再来看看一个县中的里社情况。

《雄县乡土志·地理第十》：本境宋初分十二乡，后为十乡，今其遗迹渺不复存。明初分十二社、七屯。十二社曰：人和、义和、利人、太平、进福、庆丰、丰乐、众安、进贤、宾兴、福顺、安宁，是也。七屯曰：民歌、保宁、礼义、定安、辑睦、致富、殷富，是也。社为土人，屯为迁民。嘉靖四十年，知县鲁直，另编十二社，而以七屯并入。改福顺、安宁，为大保、礼定。每社十甲，分统本社各村里。社各有坛，春秋二仲月上戊日，各里人齐集本社，祭五土、五谷之神。祭毕就行会饮。先令一人读“抑强扶弱”之誓，所以“敬神明、和乡里”也。其时村落尚少，每社所统之村，多或十余，少止三四，故按社而

可知其村。今则生齿日众，迁徙靡常，往往一村而分隶数社，且有社甲系本境，而其人久徙他境者。胶葛窎隔，汗漫无纪。光绪二十五年，知县胡公宾周，办理联庄，编定村庄。除城关旧分六铺外，共分四路。⑤

上文记载，雄县共有 12 里社，7 屯，并解释道："社为土人，屯为迁民"。社屯的命名，寓意典雅，与老百姓直呼的董家庄、十里铺之类的村名，完全不同。说明它是相当人为的管辖区域和行政名称。

明清里社的职责，主要是催征赋役，其他则包括了乡村自治职能的各项使命：和睦邻里、调节纠纷、里甲相保、维持治安、督劝农桑等。方志中难得提及里社在乡村事务中组织文化活动的职能，但上文提到，管理者需在春秋二季，集众社坛，举行"社祭、乡饮"仪式。这是由政府颁布的、具有规定的祭祀规格、宣读固定的祭文誓词的仪式。

《保定郡志》：里社，洪武八年（公元 1375）定制。每里立社一，命耆老岁以春秋仲月，用羊一豕一、果酒之仪，致祭五土之神，五谷之神。各州县制同。

乡厉，洪武八年定制。每社立无祀鬼神坛一，谓之乡厉。命耆老岁以春秋仲月，用羊一豕一致祭。各州县制同。⑥

《明会典·里社》载统一颁布的社祭祝文和乡里祭文，前抬头词"某府某州某县某乡某里，议致祭于五土之神，五谷之神"，"某县某乡某村某里某社里长某人，仪设坛于本里，领率

某人等”。[7]其中载录社坛的长、宽、高，牌位的长、宽、厚等定制，如同“三礼”（《周礼》《仪礼》《礼记》）中对祭品、祭器等细节的逐级严格规定。

里社主管者称“耆老、里长、社长”。《任丘县志·里社》：“旧志，以里长主一社之事。里长百五十人，岁轮十五人，为见役，其余为排年。”[8]

雍正初年，实行“摊丁入地”。乾隆三十七年（公元1772），废除户口编审。里社制度赖以维系的户籍、居住、田地三合一的秩序，彻底动摇。清中叶后，里社制度虽无明令废止，确已名存实亡。《雄县志》不但记载了土著与迁民，混而为一，并屯入社的情况，也记载了“生齿日众，迁徙靡常”，里社废弛，代之以六铺四路的发展趋向。“耆老”变为“地方”，以自然村落为基层单位，渐渐取代了集聚数村为一社的旧体制。导致里社解体的原因有多种，在京畿地区，重要的原因之一，就是旗民圈地，打乱了户籍、田地、居住三位一体的秩序。

> 《涞水县志·乡社》：今则按人不必此村，按村不必此社，何也？圈占之后，民佃旗产，半僦居以谋食，虽丁赋之册，弊混为难，而审编每愁于星散，粮单不便于滚催职司故耳。[9]

（二）社祭仪式中的艺术活动 虽然里社随着户籍制度的废弃而废弛，但因社坛与寺庙同建一处，社坛所在之处，常常就是里社中的宗教、集贸、文化活动中心，社祭仪式渐被寺庙庙会所替代。社坛虽废，寺庙依存，仪式也就离坛附庙，延续

如旧。

里社是国家的基层单位，为控制基层，完成催粮纳税和劳务使役，需要以典礼形式凝聚成员。立社坛、设祭祀、演仪式、尊耆老，配套成龙的社祭仪式，旨在行施这一功能。民间能够履行这一使命的组织不外两种：宗族组织和僧侣道士。耆老主执仪式，并非只限于念念誓词，劝善规约之类的文告，还需配有相应的娱乐活动，才能竖威立望、吸引乡众。“乡饮、会饮”，就是娱乐性质的活动。社祭仪式中的艺术活动，便借此发展起来

> 《滦县志》：在乡之会，寺为大，社必有寺，凡在社内大小村庄，共奉一寺之香火，俗谓之“风光”。董事人谓之“会首”。寺会多在四、五月间……至期演杂剧，陈百货，男女杂沓，执香花诣庙求福，烟焰涨天，钟磬声不绝。各村又饰儿童为百戏，执戈扬盾，如傩状。导以幡幢，肃以仪仗，钲鼓喧阗。衣冠者一人，背黄袱而垂其两端若绛，盖神之画像，并进香者姓名榜文也。后拥大纛，尾以金鼓钹铙，擂吹聒耳，挨村迂绕，跳舞讴歌。一一呈态毕，始诣庙鸣爆，读榜、化像、焚香。观者蜂拥蚁簇，妇女登巢车以望，举国若狂……一社之会，如是者十数起，縻费无算。此外，又有各村所自主之庙神，各有诞期，多荒谬不经。某村或遇诞日演戏为会，借以申明条约……间有因旱蝗、雨涝，入庙祈祷，竟不至成灾者，亦演剧以赛，无定期。[1]

这一记载，难得其详。一社必有寺，社祭之日伴以“举国

若狂”的娱乐活动。“进香者姓名榜文”，就是提供资助会社的碑文。仪式以演戏为名，借以申明乡约。看看这一生动的描述：社坛与寺庙，汇聚一地；社祭与庙会，难分彼此；耆老祝文与僧道唪经，共享一天；政府行为与民间信仰，合而为一；儒家礼乐与佛道科仪，混融一体；国家性的机构与民间性的结社，终于汇融为一个地方组织——香会。“董事人”已非耆老，而变为“会首”。礼乐制度派生出的乡村仪式，借着官府的大纛，在乡村基层堂堂正正地扎下了根。这是加强中央集权、避免民间结社的朱元璋始料未及的。

（三）建会立社 国家颁定的祭五土、五谷仪式，对村落会社的建立，起着重要的启发引导作用。国家正统祭祀，从闭合的空间向开放的空间过渡，从只许官吏缙绅参与，到把黎民大众囊括其中。执行仪式人员，长年固定下来，自然演变为礼仪组织。艺术会社代替宗族组织，体现了朝廷的国家强固、社会散弱的管理意识，因而得到官府默许。乡村艺术组织，经过了国家祭祀的襁褓抚育，僧道科仪的学语心模，终于独立门户。

我们看到，音乐会在乡村事务中承担着一系列的仪式职能：设立神坛、悬挂神像、搭建乐棚、竖立旗幡、张灯结彩、燃放鞭炮，更重要的是踩街巡游，禳灾祈福。演奏音乐，仅是使得这些仪式得以进行的一种手段。这些项目，源于执行国家祭礼赋予的职责，是强制性的政府行为，乡村自治行为，决非可做可不做的自发行为。如果建会结社真是为了自娱自乐，大可以不去管这些杂务，聚于一隅，理丝操管就得了。

追问音乐会建立的起因到底源自哪一社会机制？传播何以如此迅速广泛、仅靠僧道传法与民间自发就能达到如此规模等

困惑我们的问题，或可见其端倪了。了解了明清时代的里社制度暨祭祀仪式，才能解开这团乱麻中的最后一个死结。各乡各社，祭祀五土五谷，乃朝廷敕令，没有政府行为的强大贯彻力以及这种政策所起的倡导作用，民间结社断难如此广泛。上行下效，上令下达，是大一统政治制度的基本传导方式。国家礼仪，为乡民参与仪式和接触音乐，起了指导和参照作用。先立社坛、后建大寺的体制与演变过程，恰是国家意识与民间信仰结合的过程。操演社祭派生而出的民间组织，只能在政府的倡导下，才得纷纷竖起自家的旗幡。

并非艺术的普及，而是礼仪的普及，不单是僧道的布道，而是国家的祭典，把礼乐输进了乡村！

（四）农民地位的提高 任何一类社会组织的出现，都是其赖以成熟的经济制度和社会制度变革的结果，或者说，一类社会组织的出现，一定是因为在这一历史阶段中建立这类组织的阶层具备了相应的经济能力和社会地位，才使它突破原有禁忌，破土而出。乌廷玉在《中国租佃关系通史》中论述到，土地永佃权在宋代已见萌芽，明朝得到进一步发展，清中叶，已成普遍形态并在纷争刑档中受到法律保护。永佃制产生于佃农垦殖土地时花费了大量工本从而取得的酬报和赢得的补偿。土地的所有权和使用权出现分离状态，土地的实际占有权均分于被分化了的、丧失完整所有权的地主与实握使用权的佃农之间。[11]永佃制的合法化和长期稳定，为享有土地的农民带来生活保障并刺激了生产力的发展。只有农民摆脱了经济依附和人身依附相对独立，才能获得独立结社、开展艺术活动的自由并最终于成为艺术发展史的主人。

京畿文化环境，则为乡民们把国家祭坛变为庙会集市和乡

村艺坛，提供了样板。明清皇城，锦绣盈都。市民经济的迅速发展，使前朝列代由宫廷皇家、王公贵族主持、也由他们享受的“吹螺击钹，穷山极海”的百戏伎乐，开始成为具有经济实力的城市市民有经济能力供养、有政治地位承办、且亲身参与、恣意享受的庙会。寺院禅门的“浴佛斋会”、都城市民的“祈年社火”等俗称“庙会”的、集农、工、商、艺、僧社会诸色于一体的民间集会，日益发展繁盛。宗教会社通过禅院斋会达及岁时节日之中，托宣讲教义之名，行民间结社之实，为音乐组织的出现，开立先河。“奕奕京师，四方所瞻”，京师风俗对畿甸乡俗的影响，传导的既快且烈。朝顶敬香、祭祖祈祀中出现的音乐会，品味之高，亦非一般文化环境所可及。如同享受音乐是社会地位的象征一样，参与仪式也是社会地位的象征。府衙官吏并非心甘情愿地把主持祭祀的特权降级给乡村，打破垄断的是垄断者自己，目的是为垄断更大的利益。但事与愿违，统治者的放权，却成了被统治者夺权的凭借。

根据县志记载，社坛与大寺的所在地，常常就是现今建有音乐会的村落。如雄县孤庄头，张岗乡，涞水县北高洛等，都是社坛、大寺、乐社的重合地。这不能视为偶然现象。易县十里亭大寺僧人，传授麻屋庄音乐会，即是访知事例。南高洛村民回忆：每社立大寺，社坛祭仪，建有灯会，音乐会就是灯会下属组织之一。《雄县志》社祭誓词中的“敬神明、和乡里”，与该县北大阳、葛各庄乐社谱本序言相同，且题头明注“圣谕”，此词此号，且是随便使得！或许，谱本上抄录的，就是社祭祭文。无社坛、大寺而现有音乐会的村落，则是清末里社制度衰落后的传播情况。

正如历史上那些大大小小事件的骚响都归于平静一样，帝

国王朝祭祀仪式中宣诵官牍循例之言的乏味腔调，早已遥无声息，留下的却是借助这一仪式生发而成的、民间乐社在那社坛上演奏的庄严乐章。

二、民间信仰中的仪式音乐

把民间乐师的艺术行为与乡村礼俗剥离开来的观察方式，实际上是把可以脱离生活背景而且已经脱离生活背景的西方艺术音乐和中国城镇的剧场型艺术，等同于乡村仪式中的艺术活动。乡村仪式，是生发特殊功能的群体行为，贯穿其间的艺术行为，决非娱己悦人、独立成项、纯粹意义上的艺术活动。维持社区秩序所必须的仪式以及借寓在岁时节日和人生礼俗中的艺术活动，是一枚硬币的正反面，相互交织，密不可分。仪式音乐，就是这类特定场合演奏的、执行着特殊功能的音乐。

（一）民间信仰与仪式音乐　曹本冶提出“仪式音乐”（ritual Music）的概念，把民族音乐学的主要观念之一“把音乐放到所处的文化背景中”（music in culture）具体到中国社会的特定环境中。这一视角和议题的重要性在于，它开始尝试采用中国人自己的词汇、概念和议论范畴去解析中国社会生活中的音乐事项，而且一开始就把基本词汇连同这一词汇指涉的范畴，建立在本土文化的基础之上。⑫近年来社会科学发展最强劲的趋势之一，就是把落脚点放在本土文化上，让中国文化的独特样态在它自己的词汇和概念中自我呈现，尽量避免西方术语以及由那些术语派生的一系列逻辑关系。为此，学者们在努力清理自西学东渐以来那些译自西方、在解释中国文化的原本样态时不免削足适履的术语，我们对这些概念的浸染之深已经

到了自言自语、混然不觉的程度。"宗教"一词，可以说是这些概念中使用频率最高因而影响最大的词汇。我们先来看看它的利与弊。

西方宗教的基本定义建立在二元论假设上，即"上帝之城"与"世俗之城"的对立区分，由此派生了宗教与世俗、精神与物质、超验与经验等一系列二元对立的范畴。可是，知识界日益认识到：化在中国人行为方式中属于"礼"的范畴中的意识与西方原始意义上的宗教概念，迥然不同。一个延续传统数千年未断且以"礼仪之邦"自称的社会，"礼乐"体现在社会生活的各个面向之中，既有宗教性的郊祀祭天，亦有世俗性的冠婚丧祭，既有精神层面的敬香崇佛，也有物质层面的庙会集贸，既有超验的唪经梵呗，也有经验的戏曲唱段。总之，中国人的礼俗，是一个既包括精神生活又包括了世俗生活方方面面的概念，上至天子登基，下及庶民嫁娶，宏及筑城设坛，细至举手投足，抽象至观念禁忌，具体至接物待人，乃至法律诉讼中的是非曲直。这是一种囊括了社会生活所有细节、无处不在的意识。中国人的"礼"，既包括宗教一词承载的超现实范畴，也包括把礼的意识融进世俗生活中一切行为。若要在信仰方面听得见老百姓自己的声音，就必须以他们的说道、词汇、概念、行为方式，来解析那些远非宗教一词所能概括的细端末节。重要的是，我们在术语的辩难中，解构了自己的文化内核，哪些是它的特性，哪些是在西方术语应用之后强拉硬扯进来的、本不属于它的特性，按照其本来的面目，呈现本土文化的自有样态。

"宗教音乐"无疑是从"宗教"一词派生而出的系列词汇之一。对京畿音乐会的研究，使我们看到，这一组织参与民间

礼俗活动频率最高的事项，就是丧葬仪式，也就是说，这一音乐品种在民间礼俗中发挥的最大功能，就是弘扬中国传统文化的核心理念——孝道。它的祭祖功能，大于它的宗教意识。仅仅因为这些音乐从寺院道观流传出来，仅仅因为佛教的轮回转世观念弥漫于民间葬俗之中，就可以把其称为宗教音乐吗？须知，这些曲目更远的渊源，则是地地道道的宫廷礼乐。这些古典大曲与平民社会对这些音乐的实际利用和误用，已经赋予它在上层社会与民间社会之间不断互动、因使用场合的不同、不断改变功能的特性。对民间乐社行为方式的理解，是一种既要溯流探源又不能顺流辨源的方式，他们在国家意志、佛道教义与尊祖敬宗的三重关系中，择其可以凝聚家族成员的最强功能，行施于礼俗仪式，民间对于官方礼乐文化的利用，建立在最大可能地维护生存环境的前提上。如果仅以“宗教音乐”的概念理解音乐会的曲目，就会产生以偏概全、误读了它在乡村社会中发挥的主要功能。在这里，“宗教音乐”一词的特定指向，已成为理解这一文化事项的障碍，进而造成了对这一乐种的误导。并不是说，这一品类的音乐发挥的社会功能，没有宗教因素，这是一种创作于宫廷、流传于寺院、也曾经在它的创作和流传地为其特殊礼仪服务的音乐。但在现实中，它是应用于民间仪式中的器乐品种，比起在宫廷和寺院中演奏的音乐情形来，即使不是不多、也是同样地包含了典雅与肃穆的品格。重要的是，随着采用这一鼓吹乐种的社会阶层的改变，随着采用它的礼俗仪式的改变，它的原有功能必将随着仪式功能的改变而改变。能不能在这一乐种中解释的比音乐本身所能解释的更多的内容，取决于这一音乐演奏场所的仪式性质。于是乎，这个在遥远的古代驮在马背上的军旅鼓吹乐，踏出了宫廷，步

出了寺院，落脚于农家；乐种未变，而性质三改，乐曲未更，而功能三迁，非曲易也，概因其仪也。

一曲多用，一腔多词，是中国音乐的最大特点之一。如同那首来自陕北民间的“酸曲”《骑白马》，随着填入新词而成为一代颂歌《东方红》一样，不同的应用场所及相应仪式，赋予同一首乐曲以完全不同的面貌，国家大典以及体现着正统符号的管弦乐队把这首矢口曼吟的民间小调那单纯的曲调装饰的辉煌壮丽，旧迹无存，虽然它的旋律依样未动。因它曾经采用于特定仪式而给它一个永恒不变的固定功能，是否符合中国人处理音乐的达观？明乎此，把曾经流传于寺院而且确实采用于瑜珈焰口、度亡道场中的音乐称为宗教音乐，当它变换了演奏场所、因而变换了自身功能的时候，是否还适合呢？

民间葬俗是一个集儒家的尊祖敬宗、佛教的转世轮回、道教的羽化仙乡、以及宗族聚落中敦乡睦里于一体的多功能乡俗，把其中演奏的音乐称为宗教音乐，就是把丰富的生活侧面，断臂削足，掐头去尾，抹煞了它原本的多面性。此时，采用“民间信仰中的仪式音乐”，也就避免了“宗教音乐”一词的尴尬和单一指向。以中国人自己的话，说中国人自己的事。仪式变，功能随之而变。这一视角展示出，人类学中仪式学的建立，如何根本性转变了我们对传统社会中艺术行为的了解。

杨庆坤在中国宗教研究领域颇有地位的著作《中国社会的宗教》里，把宗教划分为“扩散性”（diffused）和“制度性”（institutional）。[13]它原本目的在于说明中国宗教的特征，虽然他并没有直接进入中国宗教在民间的实际状况，让她在自己的词汇中自我呈现，但他开启了以特殊定语注解中国宗教的先例。近年来学术界采用民间宗教（folk religion）、民间信仰（popular

belief）等术语，代替“宗教”一词，也是这类补救的方式，这些都旨在避免把知识分子哲学层面上的宗教意识与民间大众把信仰融入生活行为之间差别的误读。⑭

本文的研究对象是民间“社会”，那么对中国传统词汇中的“社会”如何理解？我们解剖这一在乡村礼俗中主持仪式的乐社组织时，发现其成员间具有的紧密亲缘关系与社区成员血缘关系的同构，这使它成为丧葬礼俗中号召全体乡民参与因而凝聚乡民、经济互助的纽带，这是一个集政治自治、家族团聚、经济互助、信仰认同、文化服务的无所不包的组织。如果仅以共同信仰为结社基础而把它比喻为宗教组织，那它强烈的宗族色彩，明显偏重的经济互助性质，以及采用文化服务执行国家里社制度祭祀仪式的组织特性，即凝聚全体社区成员的国家正统符号功能，就难以囊括其中。“社会”一词，概括了它的特殊属性，这是了解中国传统社会的人，心知肚明的事。采用中国词汇并品味这一词汇生发的语境，贴切地传达出这一组织在乡村社会的特定位置。

透视中国社会的经济制度，扑面而来的依然是层出不穷的西方化了的概念漩涡。古典的资本主义政治经济学是一门西学，且被认为是透视一切社会制度的标准科学，20世纪中期，经济学家和人类学家开始向它挑战，这些成果使我们可以反省和置疑建构在社会进化论模式上的那组决定性的词汇与范畴：这组概念在探究中国小农社会结构时到底适不适用？中国的乡村社会，有没有以时量计算劳动量并换算为价值量偿付劳动者的氛围？解构乡民们对音乐会的经济供养以及音乐会对乡民回报的互惠关系时，就不能不肯定这样的怀疑：小农社会根本不存在把乡村仪式中的艺术行为当作一种商品，在演奏者与欣赏

者进行交换的心理基础与思维模式。资本主义经济学原理中把一切产品和复杂的精神劳动都换算为消费者头脑中的价值量的假定，也就成了无本之木。那些为数不多却举足轻重的乡村富户，并不仅是因其经济地位，而是因为在公益性的社区事务中“乐善好施”才推重一时、享誉一方。乡民与乐社间的经济互惠，既体现着宗族协辅的义举义务，又渗透了宗教意识的斋僧施舍模式。本文采用了“供养”一词，也是因为“供养”包括了乐社资助者何以提供资助的自愿行为中的信仰成份。经济资助与宗教意识难分彼此的情况，有什么能比“供养”一词表达得更透彻淋漓呢？那种不以中国本身的说道和措辞对它进行的描述，以及采用只适合几个西方国家的经济发展模式套入中国的经济史，就会出现以西方现象比较中国文化的同一事项时常有的削足适履的通病。对中国小农经济制度的研究以及对民间信仰的揭示，使我们对古典经济学的再诠释变得必要及可能。

民间信仰中的仪式音乐，把中国社会作为终极关怀的目标，虽无意于概括民俗事项中繁杂的音乐事项，却尽可能广泛地覆盖民间社会音乐行为中那些具有严肃品格的种类，因为仪式仅仅发生于生命岁月与生活时令中的重要时刻，而信仰的内核，则赋予它以厚重的精神含量。我们在后土崇拜中看到，围绕着数个县区中数十家民间乐社一年间活动中心的，就是气象万千、隆重庄严而不失谐趣的大型朝顶仪式，其间的膜拜敬香、演乐献艺、宣诵经卷、拜会致帖、接架巡游、茶棚舍粥等一系列活动，展示了音乐崇高的精神层面背后的、支配着民众行为强大的信仰力量。处于这样的背景中，如果音乐学家不能承担社会学研究的繁重任务而只把视角盯在音乐本身，就是只见树木不见森林，只见奔涌向东的河水而未察导致气脉趋海的

倾斜地势。把音乐放入它所凭借的、与其同步进行的仪式程序中解构，才可以解读它生发的特定功能，为从音乐到音乐解构一组音乐程序何以如此连接的困惑，提供了可以操作的凭借，为音乐提升其结构意义。在占有的已有资料中，发挥人类学关于仪式知识的综合观察机制，揭示音乐在整合地方社会这一研究领域中可以有的社会学分量。

我们尚无一套被充分阐发的音乐活动与民间信仰的理论模式，可据已有的个案研究经验和论述，选择恰当的资料与事实，指导某一领域的研究。不能不说，在某种程度上中国音乐学界始终没有找到一个建立在本土文化基础之上的突破口和一条可以廓清疑问的途径。当我们把立脚点踏在仪式学所阐发的一系列相关议题时，在音乐与信仰的关系之间扯动那根牵发动身的导线，就能够充分估量我们搜集到的足够数量的资料，阐释这些材料中的主题及内涵，从而抓出音乐在传统社会中那些带有关键性礼俗中的意义。尝试用自己的概念解释自己的事务，并给予这些概念以合于现代学术规范的界定，实际上是开拓出了新的视野，展示了原生概念中未曾被挖掘的辽阔与深广，把研究的基点，深深锲入礼俗的沃壤之中。

（二）根据仪式内涵划定的乐社级序　曹本冶、刘红合著《龙虎山天师道音乐研究》一书，把道教科仪音乐分为“核心层次、中间层次、表面层次”。划分的原则是：集中体现着宗教宇宙观的曲目，属于仪式音乐的核心层次；借用在仪式中的部分地方性民间曲调，属于仪式音乐的表面层次；介于两者之间的部分曲目，属于中间层次。杨民康也把宗教音乐分为核心层次（纯宗教性的音乐）、基础层次（具备宗教性特点的音乐）、外围层次（世俗性音乐）。依照音乐承载的内含，把曲目

划分为由宗教性到世俗性的过渡框架，他们的见解不谋而合。[15]

京畿乡民，对不同名称的音乐班社，分别类属，区别挡次，实际上也是从这些社所参与仪式的角度，表达的分类概念。京畿音乐组织有：十番会、音乐会、南乐会、吹打班、吹歌会、吵子会。

十番会，近于今日所言的“艺术音乐”。如易县一带的十番会，除了后土朝顶仪式外，基本上不依附于社区的其他仪式，是具有较高品味的城镇手工业者和文人市民的自娱雅集。这一音乐品类，只用于敬神，甚至不在葬礼上供奉祖先，按照京畿乡民的分类，是民间乐社中规格最高的级别。但因其与乡村仪式相连不紧，曲高和寡，也就成为民间生活消失最快的一类。

需要提及“文人音乐”与“仪式音乐”的区别。文人音乐，或者说近似于西方的专业艺术音乐和城镇剧场艺术，是可以脱离民俗仪式独立演释的艺术品类。它产生于特定的仪式又脱离了产生的仪式，成为因演奏者的兴趣可以随时雅集的音乐。仪式音乐，则需按照传统规矩，在具有特定象征含意的场所和特定时间中与乡村仪式同步进行。它不能独立存在，不能按照个人意愿，随心所欲地展示于任何时间与空间，离开了它借以展演的仪式，便失去意义。仪式音乐与文人雅集的最大区别，就在于此。

另外，中国文人，是个理性地认识和解释世界的阶层，这些在经济上独立、政治享有特权因而在社会生活能够掌握自己命运的人，对宗教的信赖以及由此而及的对仪式习俗的依附，比之不能掌握自己命运的宿命俗众来讲，相对较远。因而娱情

雅集、不依附于仪式的音乐活动，相对较多。

音乐会是专门执行社区仪式的艺术组织，演奏的时间、地点、曲目都有特殊规定。介绍“音乐会”一名时，已涉及过“音乐”一词在乐师概念中的定位。“音乐”一词诞生的时代，制作乐器以及在昂贵的乐器上演奏音乐，是奢侈之举。从墨子《非乐》中可以读到，这种奢侈是被代表中下层小民利益的墨子强烈攻击的对象。因此，以“音乐”称呼某类团社，本身就含有一定规格，不是拿着任何乐器演奏任何乐曲的行为，都可以称为“音乐”的。音乐会演奏的曲目，仅限于仪式，是为祖先、神灵奉献的音乐，风格庄严肃穆。因其体现了这样的核心理念，尊崇地位，由此排定。它属于上述“核心层次”的音乐。

南乐会演奏的音乐，部分曲目与仪式内涵相合，部分曲目具有世俗性，是介于音乐会与吹打班之间“中间层次”的音乐。南乐会在选择曲目的衡量尺度上，顾及到乡村听众的复杂成份，它既不同于曲高和寡的音乐会，也不同于和者千人的吹打班，常可以达到雅俗同欢，智愚共赏的效果。

吹打班演奏的，是依附于仪式、却不参与正式仪式、在仪式过程中捎带进行的俗乐。本质上是广造“舆论”而非令人在其音响中体会仪式的核心精神的外围音乐。是声响，因此可称为“吵子会”；是歌，因此可称为“吹歌会”；是戏，因此可称为“卡戏”。它们是围绕中心仪式展开的、作为辅助性的、渲染气氛、招揽观众、在仪式程序中可有可无的“音乐”。有它是锦上添花，无它也未尝不可。其曲调，以最大限量的吸引听众为选择标准，隶属“表面层次”。

不难体会，音乐班社的分门别类、隶雅归俗，与参与仪式

的性质紧密相关。音乐会会员之所以不把吹打班的曲目称为“音乐”，并贬南乐会为“怯音乐”，是因为在其观念中：仪式精神是一种由表及里、愈入愈精的体验，反映在仪式场合中的乐社排位，则是由里而外、层次递减。源此法脉，葬礼场合中，音乐会登堂入室，位侧灵棚，唪诵经典，礼赞宝诰；南乐会入得庭院，稍逊一筹，度亡生方，雅俗并举；吹打班，吹歌会，只能地处门外，演音喊韵，吹歌模戏。不管怎样贬，“怯音乐”毕竟还是“音乐”。而吹打班的音乐，则已完全不在“音乐”一词所指范围之内。这个“乐”，与“礼”，相应相配，未入礼乐范围，不称其“乐”。这个乐境，生发于礼规，这个乐境，来源自仪节，这个乐境，非礼不与之和，非礼不与之配。“音乐”是礼仪中的音乐，未与礼节程序同步演进，哪里还称得上是“乐”。步出行礼的大门，就是那些吸引听众来行礼的声响，其义其境，大相迳庭。那些不体现礼仪精神的音乐，不与固定礼节搭配的音乐，只是吸引听众进入礼仪去感受礼仪精神的外围音乐。乡村葬礼场面中两类乐部的一内一外，真个把仪式音乐的精髓，揭示的清清亮亮。

从技术层面上讲，京畿乡民也认为，吹歌模戏，凡人可学，且一学就会，与学习音乐的功夫，不可同日而语。走村串巷、影响广泛的吹打班，把人们对民间鼓吹乐种的认识一度搅混了，认为他们演奏的流行歌曲以及历史上相应类型的时调小令，就是民间鼓吹乐的典型样态。这些曲目，没有特定指向，可在任何场合演奏，如同在任何场合随便唱流行歌曲却不能随便唱国歌或葬礼进行曲一样。音乐会在仪式场所演奏的规定曲目，某种程度上由国家颁定。正史礼乐志，各类国家大典中运用的曲目，须经严格审定，部分歌词甚至由皇帝亲撰，虽然这

些没有艺术生命力的歌词，随着制作者的消亡而消亡，但由乐府中乐工们编配的乐曲，却因其代代相传而延续着。音乐会演奏的正是这样一些乐曲，它们历经数代，恒常不变。

（三）演奏音乐的语境（context） 以音乐为职业的现代城市人，常常产生一种误解：学习音乐纯粹属于个人兴趣，是种别人难于强加、干涉的爱好。音乐的主要功能，是娱自悦众。把这一观念套入被考察的农村乐师的行为中，自然产生了他们的雅集也是纯粹个人的业余爱好和娱乐活动的认识。走近农民的日常生活，深入考察村落中的音乐活动，却发现，音乐会的乐师们，平日里决不在一起演奏乐器。他们演奏被称为“音乐”的“音乐”时，一定是丧棚挂素、挽联盈目、启建道场、诵经拜忏的葬礼上，一定是在集数十万信众与数十家乐社、遍布山峦河滩、朝顶进香的聚会中。祈雨驱雹，中元祭奠，也是万民共赴、气冲霄汉的场面。只有春节期间，才能发现我们认为的那种可以称之为闲来无事、雅集娱乐性质的活动。即使这种活动，也需按一定之规，在特定地点，走特定路线，奏特定曲目。这类特定曲目，决不是旋律上口的时令小调，而是气氛庄严的古典大曲。这特定地点，一定是古老的社坛祈祭地，那条在乐师脑子里划定的路线图，一定是原来村落中庙宇所在地的分布图，虽然这些串联起来、落脚点上的庙宇在现实中早已荡然无存。

音乐会的规矩，大于它的自由。音乐会的庄重，多于它的娱乐。

如此看来，音乐会演奏的“音乐”，绝非平常时日可以举管鼓簧、信性畅吐的。这一集体组合生发的音响，已成特定符号，仅限于乡村礼仪，是仪式的构成部分，无礼无仪，这个构

成部件，不能单独跑出来示众。因此，音乐也就成为象征着某一仪式因而必须在平日中有所禁忌的声音。一旦含有了禁忌成份，就使被禁忌者，不能随便操演，如同西南地区竹寨中的木鼓不能随便敲击，只能由头人在战争和祭神的隆重典礼中奋击一样。

由此追问：以宗族、姻亲、乡邻为背景的社区环境中，学习音乐仅仅是为了满足爱好、兴趣的个体行为吗？音乐的功能仅仅是娱人悦己吗？我们在乐社财产的调查中已经看到，包括乐器在内的所有乐社财产，全部来自社区成员的捐助。试问：乡民们承担了艺术组织的活动经费，这一组织成员的行为还是个体行为吗？再进一步：凭什么乡民们拿出钱来购买乐器仅仅是让你们几个人去享受艺术？

加入音乐会，决不是现代意义上的艺术享受，而是执行社区祭典。只有履行社区赋予的使命，乡民才自愿捐款献物，支持会社。执行仪式，是社区赋予这一社团的使命，学习音乐也就成为社区赋予社团成员的使命。既然加入乐社，意味着承担服务责任，如同辞亲落发的僧侣，作一天和尚，就要撞一天钟。这一行为再也不属于自己的爱好了，它超越了个人兴趣，变成义务。他是集体仪式中一位不能缺席的执行者。他的缺席将使这一固定编制的乐队，缺少一个必须配搭才能完整的声部以及因此产生的音响平衡；他的缺席，将使踩街行列应有的仪仗损姿减色，如果他是领奏的头管或指挥的鼓手；他的缺席，将意味着仪式的瘫痪。礼仪实践，产生权力关系。参与礼仪，就必须受制于礼仪。因此，会员们必须像社区期望的那样行事，花费时间，演奏乐器，操舞法器，为仪式铺垫所需气氛。反过来社区成员也将以适当方式对会员抱以尊重和经济补偿。

社区将以公众的名义，动员全体成员给予乐社以经济供养。音乐会成员应尽的职责和应得的权利，都在社区交往中反映出来。

之所以产生演奏音乐仅属娱乐活动的概念，无非是因为它无关乎生计。当这种音乐，被安置在按照传统、规定它演奏的特定场所、特定时间、特定地点时，一句话，放入它执行的仪式中时，它就不再是无关乎生计的轻松娱乐，而成为社区对神灵的代言人和神灵对社区的传声体。这是些在生活的岁月中，举足轻重的时刻，是人们怀着庄严情感的时刻，与生计攸关的重大事件。它的背景——那庄严时刻的时间流程，怎能苍白无托？

人类学的大量个案调查证明，每个民族都有自己的理性(rationality)。费孝通说："如果我们在行为和目的之间的关系不加推究，只按着规定的方法做，而且对于规定的方法带着不这样做就会有不幸的信念时，这套行为也就成了我们普通所谓'仪式'了。"[15]关于"仪式"的定义，仁者见仁，智者见智。但这一点却是大家认同的，仪式是生活中一部分，不这样"做事"，"就会有不幸"。这是汉族社会的理性！

当音乐学界把人类学积累了大量调查与实证的学说放入自己的理论框架之时，当然发现了这些后来的理论将撑破原来留给它的狭小空间，扩展到广大的研究层面。中国民间信仰中的仪式音乐，就是这后起的、却显示出广阔发展空间的研究领域。中国丰富的地域性差异和风俗的多样性，往往体现在民间信仰及相关的仪式之中，也统一在仪式研究的视野之中，这显示了仪式音乐研究的前瞻性。

注释：

①宋·欧阳修、宋祁等撰：《新唐书·礼乐志》，北京：中华书局点校本，1975年。

②姜伯勤：《敦煌艺术宗教与礼乐文明》，北京：中国社会科学出版社，1996年，第456页。

③清·陈杰等纂修：《涞水县志·卷二·乡社》，清光绪二十一年刊本。台北：成文出版社，中华民国五十八年《中国方志丛书》影印本，第197－199页。

④以上所引县志均以台北成文出版社，中华民国五十八年《中国方志丛书》影印本为据。另参见魏光奇：《清代直隶的里社与乡地》，《中国史研究》，2000年第一期，第130－143页。

⑤清·刘崇本编辑：《雄县乡土志》；清光绪三十一年铅印本。台北：成文出版社，中华民国五十七年《中国方志丛书》影印本，第103－104页。

⑥《保定郡志》，1966年中华书局上海编辑所，据宁波天一阁藏明弘治（1488－1505）刻本影印，上海古籍书店影印，1981重印。

⑦《明会典·卷九四·群祀四·有司祀典下·里社》，上海：商务印书馆《万有文库》本，1936年。

⑧民国王亿年修、刘书旂纂：《仁丘县志》，民国四年铅印本。台北：成文出版社，中华民国五十八年《中国方志丛书》影印本，第111页。

⑨同注③：《涞水县志·卷二·乡社》，第197－9页。

⑩《滦县志》，民国二十六年（1937）铅印本。引自丁世良、赵放主编：《中国地方志民俗资料汇编．华北卷》，北京：北京图书馆出版社，1989年，第277页。

⑪乌廷玉：《中国租佃关系通史》，长春：吉林文史出版社，1992年，第109－111页。另参见李文治：《明清时代封建土地关系的松懈》，北京：中国社会科学出版社，1993年。

⑫由香港中文大学音乐系曹本冶教授发起主持的“中国传统仪式音乐研究计划——中国大陆、香港及台湾主要道教宫观传统仪式音乐的地域性及跨地域性比较研究”，启始于1994年，获香港“研究资助局”与台湾“蒋经国国际学术交流基金会”资助。这一计划是协同全国各地学者共同进行的大型学术研究项目。课题组成员大都是对本地区的仪式音乐进行过长期的田野调查、积累了大量资料、且在多年的潜心探索中相继发表了许多研究成果的学者。目前这套丛书已经出版了十余本。参见曹本冶：《仪式音乐研究的理论定位与方法》，发表于“中国音乐研究在新世纪的定位”国际学术研讨会，2001年1月5日－12日，香港中文大学。

⑬C. K. Yang（杨庆坤）*Religion in Chinese Society——A Study of Contemporary Social Functions of Religion and Some of Their Historical Factors*, California: University of California Press 1961年.

⑭Kristofer. Schipper（施舟人）于1999年10月13日，在香港中文大学宗教系所作题为《道教科仪与宗教仪式的比较研究》讲演中，主张用中国原本的"科仪、社会"，取代"宗教"一词。

⑮曹本冶、刘红：《龙虎山天师道音乐研究》，参见第二章第五节，台北：新文丰出版公司，1996年，第61－7页。杨民康：《中国民歌与乡土社会》，长春：吉林教育出版社，1992年，第90页。

⑯费孝通：《乡土中国》，香港：三联书店，1991年，第57页。

参 考 文 献

古籍类（按朝代为序）：

晋·陈寿：《三国志》，北京：中华书局点校本，1959 年。
梁·沈约撰：《宋书》，北京：中华书局点校本，1974 年。
梁·萧子显：《南齐书》，北京：中华书局点校本，1972 年。
唐·姚思廉：《梁书》，北京：中华书局标点本，1973 年。
北齐·魏收撰：《魏书》，北京：中华书局点校本，1974 年。
唐·房玄龄等撰：《晋书》，北京：中华书局点校本，1974 年。
後晋·刘昫等撰：《旧唐书》，北京：中华书局点校本，1975 年。
宋·欧阳修、宋祁等撰：《新唐书》，北京：中华书局点校本，1975 年。
元·脱脱等：《辽史》，北京：中华书局点校本，1974 年。
元·脱脱等：《宋史》，北京：中华书局点校本，1977 年。
元·脱脱等：《金史》，北京：中华书局点校本，1975 年。
明·宋濂：《元史》，北京：中华书局点校本，1976 年。
清·张廷玉：《明史》，北京：中华书局点校本，1974 年。

唐·杜佑：《通典》，北京：中华书局点校本，1988 年。
宋·郭茂倩：《乐府诗集》，北京：中华书局点校本，1979 年。

明·刘侗、于奕正：《帝京景物略》，北京：古典文学出版社，1957年。

明·沈榜：《宛署杂记》，北京：北京古籍出版社，1983年。

明·陆容：《菽园杂记》，北京：中华书局点校本，1985年。

明·陈洪谟：《治世余闻》，北京：中华书局点校本，1985年。

清·潘荣陆：《帝京岁时纪胜》；清·富察敦崇：《燕京岁时记》合刊本，北京：北京出版社，1961年。

清·崇彝：《道咸以来朝野杂记》，北京：北京古籍出版社，1982年。

清·吴振棫：《养吉斋丛录》，北京：北京古籍出版社，1983年。

方志类（按朝代为序）：

元·熊梦祥：《析津志辑佚》，北京：北京古籍出版社，1983年。

明·张才等编辑：《保定郡志》，1966年中华书局上海编辑所，据宁波天一阁藏明弘治（1488－1505）刻本影印，上海古籍书店影印，1981年重印本。

明·《易州志》，1966年中华书局上海编辑所，据宁波天一阁藏明弘治（1488－1505）刻本影印，上海古籍书店影印，1981年重印本。

清·朱彝尊等：《日下旧闻考》，北京：北京古籍出版社，1983年。

清·周家楣、缪荃孙编纂：《光绪顺天府志》，北京：北京古籍出版社，1987年。

清·陈崇砥等纂修：《固安县志》，咸丰九年刊本。台北：成文出版社，中华民国五十八年《中国方志丛书》影印本。

清·刘崇本编辑：《雄县乡土志》，光绪三十一年铅印本；同上《中国方志丛书》影印本。
清·张主敬等修、杨晨纂：《定兴县志》，光绪十六年刊本。同上《中国方志丛书》影印本。
清·陈杰等纂修：《涞水县志》，光绪二十一年刊本。同上《中国方志丛书》影印本。
王亿年修、刘书旂纂：《仁丘县志》，民国四年铅印本。同上《中国方志丛书》影印本。

编辑古代文献书目类（按出版年代排序）：

《全唐诗中的乐舞资料》，北京：人民音乐出版社，1958年。
路工编选：《清代北京竹枝词（十三种）》，北京：北京出版社，1962年。
丁世良、赵放主编：《中国地方志民俗资料汇编·华北卷》，北京：北京图书馆出版社，1989年。
向燕南、张越编注：《劝孝、俗约》，北京：中央民族大学出版社，1996年。

音乐学书目（按出版年代排序）：

杨荫浏、曹安和合编：《定县子位村管乐曲集》，上海：万叶书店，1952年。
杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，北京：人民音乐出版社，1981年。
中国艺术研究院音乐研究所编：《音乐研究文选》，北京：文化

艺术出版社，1985 年。
黄翔鹏论文集：《传统是一条河流》，北京：人民音乐出版社，1990 年。
李来璋：《东北鼓吹乐研究》，长春：吉林文史出版社，1994 年。
曹本冶、刘红：《龙虎山天师道音乐研究》，台北：新文丰出版公司，1996 年。
黄翔鹏论文集：《中国人的音乐和音乐学》，济南：山东文艺出版社，1997 年。
袁静芳：《中国佛教京音乐研究》，台北：慈济文化出版社，1997 年。
王杰主编：《中国民族器乐曲集成·河北卷》，北京：《中国民族器乐曲集成》编辑部，1997 年。
郭乃安论文集：《音乐学，请把目光投向人》，济南：山东文艺出版社，1998 年。
乔建中论文集：《土地与歌》，济南：山东文艺出版社，1998 年。
曹本冶、徐宏图：《杭州抱朴道院道教音乐研究》，台北：新文丰出版公司，1999 年。
乔建中、薛艺兵、汪申申、张振涛主编：《民间鼓吹乐研究——首届中国民间鼓吹乐学术研讨会论文集》，济南：山东友谊出版社，1999 年。

音乐学论文（按出版年代排序）：

杨荫浏：《智化寺京音乐》，（一）1953 年 1 月 1－4 日，中央音

乐学院中国古代音乐研究室采访记录第一号（油印本）。杨荫浏、简其华、王迪：《智化寺京音乐》，（二）1953 年 2 月 9－14 日，中央音乐学院中国古代音乐研究室采访记录第五号（油印本）。《智化寺京音乐》，（三）1953 年 3 月 3－4 日，中央音乐学院中国古代音乐研究室采访记录第二十一号（油印本）。

丁承运：《清、平、瑟调考辨》，《音乐研究》1983 年第四期，第 72－81 页。

韩居乐、王学成、萧兴华：《廊坊军芦村义和团乐队及乐曲的调查与研究》，《中国音乐》1984 年第一期，第 54－57 页。

王铁锤：《深受农民欢迎的定县子位村吹歌会》，《人民音乐》1986 年第 12 期，第 27 页。

乔建中：《俗中见雅　清音永存》，《人民音乐》1987 年第八期，第 16－17 页。

薛艺兵、吴犇：《屈家营“音乐会”的调查与研究》，《中国音乐学》1987 年第二期，第 81－96 页。

赵复兴：《屈家营古音乐会》，《中央音乐学院学报》1987 年第四期，第 49－50 转 27 页。

黄翔鹏：《论中国传统音乐的保护与发展》，初刊于《中国音乐学》，1987 年第四期。后收入作者论文集《传统是一条河流》第 105－146 页。

王一：《子位吹歌的艺术特色》，《中国音乐》1987 年第四期，第 50－51 页。

王剑鸣、汪海：《谈冀中管乐》，《中国音乐》1987 年第四期，第 53－55 页。

张生录：《天津的佛教音乐》，《中国音乐》1988 年第一期，第

79 页。
袁静芳：《文化背景与音乐功能的演变——〈料峭〉乐目家族研究之一》，《中央音乐学院学报》1989 年第二期，第 36 - 44 页。
王杰：《河北鼓吹乐》，《中国音乐》1989 年第三期，第 48 页。
薛艺兵：《子位的道路》，《人民音乐》1989 年第六期，第 32 - 33 页。
王杰、马达：《冀中北乐会》，《河北音乐》1989 年第十二期，第 42 页。
景蔚岗：《晋北笙管乐字谱考略》，《交响》1989 年第四期，第 1 - 9页。
黄翔鹏：《传统乐种召唤着研究工作》，初刊于《中国音乐年鉴》1990 年卷，后收入作者论文集《中国人的音乐和音乐学》，第 24 - 29 页。
乔建中：《音地关系探微》，初刊于刘靖之编《民族音乐》1990 年第三辑，香港大学亚洲研究中心出版。后收入作者论文集《土地与歌》，第 259 - 282 页。
刘振华：《河北吹歌的形成与发展》，《音乐学习与研究》1991 年第一期。
郭乃安：《音乐学，请把目光投向人》，初刊于《中国音乐学》1991 年第二期。后收入作者论文集《音乐学，请把目光投向人》，第 1 - 12 页。
袁静芳：《中国佛教京音乐中堂曲研究》，《中国音乐学》1993 年第一期，第 43 - 59 页。
薛艺兵：《从冀中"音乐会"的佛道教门派看民间宗教文化的特点》，《音乐研究》1993 年第四期，第 65 - 70 页。

陈克秀：《雁北笙管乐的调查与研究》，中国艺术研究院研究生部 1993 年油印本。节略本《辽地笙管、盛唐遗音》发表于《民间鼓吹乐研究——首届中国民间鼓吹乐学术研讨会论文集》，第 158－180 页。

赵晓楠：《民族音乐中的天主教音乐——贾后疃村天主教音乐会调查》，《中国音乐》1994 年第三期，第 62－63 页。

乔建中、薛艺兵、锺思第（Stephen Jones）、张振涛（执笔）：《冀中、京、津地区民间“音乐会”普查实录》，《中国音乐年鉴》，1994 年卷，第 276－341 页；1995 年卷，第 183－222 页；1996 年卷，第 243－268 页。

乔建中：《和而不同、多样统一——四种北方鼓吹乐的比较分析》，初刊于《音乐研究》，1995 年第三期。后收入作者论文集《土地与歌》，第 403－416 页。

肖学俊：《智化寺京音乐与屈家营音乐会同族性之比较研究》，《比较音乐研究》1995 年第四期。

张振涛：《十七管“满簧全字”笙》，《中国音乐学》1996 年第二期，第 60－70 页。

朱扬：《屈家营音乐会调查报告》，《音乐学习与研究》1996 年第四期。

李莘：《音乐会举隅——安次地区周各庄村、古县村音乐会》，《中国音乐学》1996 年第四期，第 132－141 页。

陈铭道：《冀中“音乐会”文化价值论》，《中国音乐》1997 年第二期，第 1－5 页。

张振涛：《“音乐会”的谱本统计及相关问题——冀京津笙管乐种研究之一》，初刊于《音乐研究》1997 年第二期，后收入《民间鼓吹乐研究——首届中国民间鼓吹乐学术研讨会

论文集》，第 206 - 240 页。

张振涛：《云锣音位的乐学研究——冀京津笙管乐种研究之三》，《音乐人文叙事》1997 年创刊号，第 34 - 35 页。

伍国栋：《在传承过程中新生——工尺谱存在意义和作用的思考》《中国音乐》1997 年第一期，第 60 - 63 页。

张振涛：《民间乐师研究报告——冀京津笙管乐种研究之二》，初刊于《中国音乐学》1998 年第一期，后收入《民间鼓吹乐研究——首届中国民间鼓吹乐学术研讨会论文集》，第 241 - 283 页。

薛艺兵：《民间吹打的乐种类型与人文背景》，同上，第 33 - 70 页。

杨久盛：《辽宁鼓乐综述》，同上，第 106 - 144 页。

陈铭道：《冀中“音乐会”——传统文化的“血肉文本”》同上，第 413 - 426 页。

张振涛：《官房子——音乐会的活动场所》，《中央音乐学院学报》1999 年第四期，第 49 - 55 页。

曹本冶、薛艺兵：《河北省易县、涞水地区的后土崇拜与民间乐社》，《中国音乐学》，2000 年第一期，第 79 - 98 页。

薛艺兵：《河北易县、涞水的〈后土宝卷〉》，《音乐艺术》，2000 年第二期，第 31 - 37 页。

张振涛：《“吹鼓手”一词的社会学释义——“音乐会”与“吹打班”的比较研究》，《星海音乐学院学报》，2000 年第二期，第 1 - 6 页。

社科类书目（中国）（按出版年代为序）：

顾颉刚：《妙峰山的乡会》，载顾颉刚编“民俗丛书”《妙峰山》，1928年9月。

李景汉编：《定县社会概况调查》，初版1933年。北京：中国人民大学出版社，1986年重印。

郑振铎：《中国俗文学史》，初版1938年。台南：平平出版社，1974年。

费孝通：《江村经济》，初版1939年。香港：中华书局，1987年。

潘光旦：《中国伶人血缘之研究》，初版1941年。上海：上海书店，1991年。

李世瑜：《现在华北秘密宗教》，成都，1948年。

李世瑜：《宝卷新研》，《文学遗产增刊》第四辑，1957年。

陈汝衡：《说书史话》，北京：作家出版社，1958年。

李世瑜：《宝卷综录》，上海：中华书局，1961年。

黄云眉：《明史考证》，北京：中华书局，1980年。

林子青：《浴佛》，中国佛教协会编：《中国佛教》，北京：知识出版社，1982年。

赵景深：《曲艺丛谈》，北京：中国曲艺出版社，1982年。

胡士莹：《弹词宝卷书目》，上海：上海古籍出版社，1984年。

费孝通：《美国与美国人》，北京：三联书店，1985年。

乌丙安：《中国民俗学》，沈阳：辽宁大学出版社，1985年。

姜伯勤：《唐五代敦煌寺户制度》，北京：中华书局，1987年。

易县人民政府档案科、易县民族宗教事务委员会合编：《后土皇帝庙》，1988年。

漆侠：《宋代经济史》，上海：上海人民出版社，1988年。

公李：《后土神话》，北京：中国民间文学出版社，1990年。
马书田：《华夏诸神》，北京：北京燕山出版社，1990年。
张仲礼：《中国绅士——关于其在19世纪中国社会中作用的研究》，李荣昌译，上海：上海社会科学院出版社，1991年。
王扈宁：《当代中国村落家族文化——对中国社会现代化的一项探索》，上海：上海人民出版社，1991年。
徐吉军、贺云翱：《中国丧葬礼俗》，杭州：浙江人民出版社，1991年。
叶显恩主编：《清代区域社会经济研究》，北京：中华书局，1992年。
李亦园：《文化的图像》，台北：允晨文化实业股份有限公司，1992年。
李志强：《中国北方俚曲俗情》，天津：天津人民出版社，1992年。
乌廷玉：《中国租佃关系通史》，长春：吉林文史出版社，1992年。
贾振洲主编：《易县风采》，石家庄：河北美术出版社，1993年。
李文治：《明清时代封建土地关系的松懈》，北京：中国社会科学出版社，1993年。
周育民、邵雍：《中国帮会史》，上海：上海人民出版社，1993年。
汪毅夫：《客家民间信仰》，福州：福建教育出版社，1995年。
从翰香主编：《近代冀鲁豫乡村》，北京：中国社会科学出版社，1995年。

乌丙安：《中国民间信仰》，上海：上海人民出版社，1996年。
陈宝良：《中国的社与会》，杭州：浙江人民出版社，1996年。
钱杭、承载：《十七世纪江南社会生活》，杭州：浙江人民出版社，1996年。
刘锡诚主编：《妙峰山，世纪之交的中国民俗流变》，北京：中国城市出版社，1996年。
姜伯勤：《敦煌艺术宗教与礼乐文明》，北京：中国社会科学出版社，1996年。
张其仔：《社会资本论——社会资本与经济增长》，北京：社会科学文献出版社，1997年。
周绍泉、赵华富主编：《95国际徽学学术讨论会论文集》，合肥：安徽大学出版社，1997年。
费孝通：《乡村中国、生育制度》，合刊本；北京：北京大学出版社，1998年。
赵秀铃：《中国乡里制度》，北京：社会科学文献出版社，1998年。
周晓虹：《传统与变迁》，北京：生活·读书·新知三联书店，1998年。
王铭铭：《想像的异邦——社会与文化人类学散论》，上海：上海人民出版社，1998年。
王铭铭：《逝去的繁荣》，杭州：浙江人民出版社，1999年。
郭于华主编：《仪式与社会变迁》，北京：社会科学文献出版社，2000年。

社科类论文（中国）（按出版年代为序）：

陈柯云：《略论明清徽州的乡约》，《中国史研究》，1990年第四期，第44-55页。

包世轩：《京西古幡会调查报告》，《北京群众文化学报》，1991年第四期，第105页。

徐吉军：《论中国民间丧葬灵魂信仰的演变》，《民间信仰与中国文化国际研讨会论文集》，台北：台北市天恩出版社，汉学研究中心，1994年，第885-902页。

张瑞泉：《略论清代的乡》，《史学集刊》，1994年第三期，第22-28页。

陈柯云：《明清徽州宗族对乡约统治的加强》，《中国史研究》1995年第三期，第47-55页。

赵华富：《徽州宗族祠堂的几个问题》，载周绍泉、赵华富主编：《95国际徽学学术讨论会论文集》，第20-42页。

张 研：《试论清代的社区》，《清史研究》1997年第二期，第1-11页。

王日根：《明清基层社会管理组织系统论纲》，《清史研究》1997年第二期，第12-21页。

赵世瑜：《庙会与明清以来的城乡关系》，《清史研究》1997年第四期，第12-21页。

宋 军：《清代红阳教与乡土社会》，《清史研究》1997年第四期，第68-76页。

吴效群：《妙峰山：北京的香会组织及其"政治"活动》，《民俗研究》1998年第二期，第12-17页。

麻国庆：《"会"与中国传统村落社会》，《民俗研究》1998年第

二期，第 8－11 页。
赵世瑜：《国家正祀与民间信仰的互动》，《北京师范大学学报·社会科学版》1998 年第六期，第 18－26 页。
慈鸿飞：《二十世纪前期华北地区的农村商品市场与资本市场》，中国人民大学《书报资料中心》复印报刊资料《经济史》1998 年第三期，第 95－110 页。
王善军：《宋代的宗族祭祀和祖先崇拜》，《世界宗教研究》1999 年第三期，第 114－124 页。
魏光奇：《清代直隶的里社与乡地》，《中国史研究》2000 年第一期，第 130－143 页。
罗红光：《围绕历史资源的非线性实践》，载郭于华主编：《仪式与社会变迁》，第 57－103 页。

音乐学著作与论文（外国）：

Jones, Stephen and Xue Yibing

"The Music Association of *Hebei* Province, China: A Preliminary Report," *Ethnomusicology* Vol. 35 (1): 1－30. 1991.

Jones, Stephen

1995: *Folk Music——Living Instrumental Traditions*, New York: Oxford University Press.《中国民间乐社》

1999: "Chinese Ritual Music Under Mao and Deng" *British Journal of Ethnomusicology*: Vol. 8: 22－66.

Lomax, Alan

1976, *Cantometrics*, California: The University of California.

Szabolcsi, Bence

A History of Melody, Originally published under title: *A melodia Tortenete*, *Translated by Cynthia Jolly and Sara Karig*, *London*: *Berrie and Rockliff*, 1965.

萨波奇：《旋律史》，司徒幼文 译，北京：人民音乐出版社，1983年。

社科类书目（外国）（按原著出版年代为序）：

[日] 圆仁

《入唐求法巡礼行记》，顾承甫、何泉达点校。上海：上海古籍出版社，1986年。

Smith, Adam

1775, *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*, London: N. Press.

亚当·斯密：《国富论》，郭大力、王亚南译。上海：中华书局，1949年。

H. A. 丹纳：《艺术哲学》，傅雷译。北京：人民文学出版社，1983年。

Benedict, Ruty

1935, *Patterns of Culture*, London: Gerige Routledge & Sono LTD.

露丝·本尼迪克特：《文化模式》，王炜译。北京：生活·读书·新知三联书店，1988年。

Emile, Durkheim

1965, *The Elementary Forms of the Religious Life*, New York: The Free Press.

爱弥尔·涂尔干：《宗教生活的基本形式》，渠东、汲喆译，原著发表于 1912 年。上海：上海人民出版社，1999 年。

[日] 渡边欣雄

《汉族的民俗宗教》，周星译。原著发表于 1947 年。天津：天津人民出版社，1998 年。

Fairbank, John King

1948, *The United States and China*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

费正清：《美国与中国》，张理京译。第四版；北京：世界知识出版社，1999 年。

Polanyi, Karl

1957, *Trade, and Market in the Early Empires: Economies in History and Theory*. Glencoe, Free Press.

Gennep, Arnold van

1960, *Rites de Passage*, Chicago: Chicago University Press.

Freedman, Maurice

1963, *A Chinese Phase in Social Anthropology*. *British Journal of Sociology*. Vol. I – 19.

1974, *On the Sociological Study of Chinese Religion*. *In Religion and Ritual in Chinese Society* 19 – 41. Edited by Maurice Freedman, Stanford: Stanford University Press.

Chayanov, A.V.

1966a: *On the Theory of Noncapitalist Economic Systems*.

1966*b*: *Peasant Farm Organization*. in Daniel Thorner, Basile Kerblay, and R.E.F.Smith, eds., *A.V. Chayanov on the Theory of Peasant Economy*, Madison: University of Wisconsin Press,

1986.

Wolf, Arthur P.

1974, *Gods, Ghosts, and Ancestors, In Religion and Ritual in China Society*, 132 – 192. Edited by Maurice Freedman, Stanford: Stanford University Press.

Daniel Overmyer

1976, *Folk Buddhish Religion: Dissenting Sects in Late Traditional China*, Cambridge, Mass, : Harvard University Press.

1993，欧大年：《中国民间宗教教派研究》，刘心勇等译。上海：上海古籍出版社。

［日］田仲一成

1992，《中国的宗族与戏剧》，钱杭、任余白译。原著发表于 1978 年。上海：上海古籍出版社。

Skinner, G. William

1964 – 1965, *Marketing and Social Structure in Rural China, Journal of Asian Studies*, Vol. 24: 3 – 34, 195 – 228, 363 – 399.

1978, *Cities and Hierarchies of Local Systems, Studies in Chinese Society*, Arthur Wolf ed., Stanford : Stanford University Press.

Turner, Victor

1966, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Chicago: The University of Chicago Press.

Geertz, Clifford

1973, *The Interpretation of Cultures; Selected Essays*. New York: Basic Books.

1983, *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*,

New York: Basic Book.

克利福德·吉尔兹:《地方性知识——阐释人类学论文集》,王海龙、张家瑄译。北京:中央编译出版社,2000。

Scott, James C

1976. *The Moral Economy of the Peasant: Rebellion and Subsistence in Southeast Asia*. New Haven, Conn.: Yale University Press.

Edward W. Said

1987. *Orientalism*, *Pantheon Books*: New York.

爱德华·W·萨义德:《东方学》,王宇根译。北京:生活·读书·新知三联书店,1999年。

Pillip Huang 黄宗智

1985: *The Peasant Economy and Social Change in North China* Stanford: Stanford University Press.

《华北的小农经济与社会变迁》,香港:牛津大学出版社,1994年。

1988: *The Peasant Family and Rural Development in the Yangzi Delta*, 1350-1988, Stanford: Stanford University Press.

《长江三角洲小农家庭与乡村发展》,北京:中华书局,2000年。

Peasenjit Duara

1988: *Culture*, *Power and the State*, Stanford: Stanford University Press.

杜赞奇:《文化、权力与国家:1900-1942年的华北农村》,王福明译。南京:江苏人民出版社,1994年。

[韩国] 朴元熇

《明清时代徽州真应庙之统宗祠转化与宗族组织——以歙县柳山方氏为中心》,《中国史研究》，引自中国人民大学《书报资料中心》,《复印报刊资料》《明清史》1998年第六期。